



544^e Livraison.

3^e Période. Tome Vingt-huitième.

1^{er} Octobre 1902.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

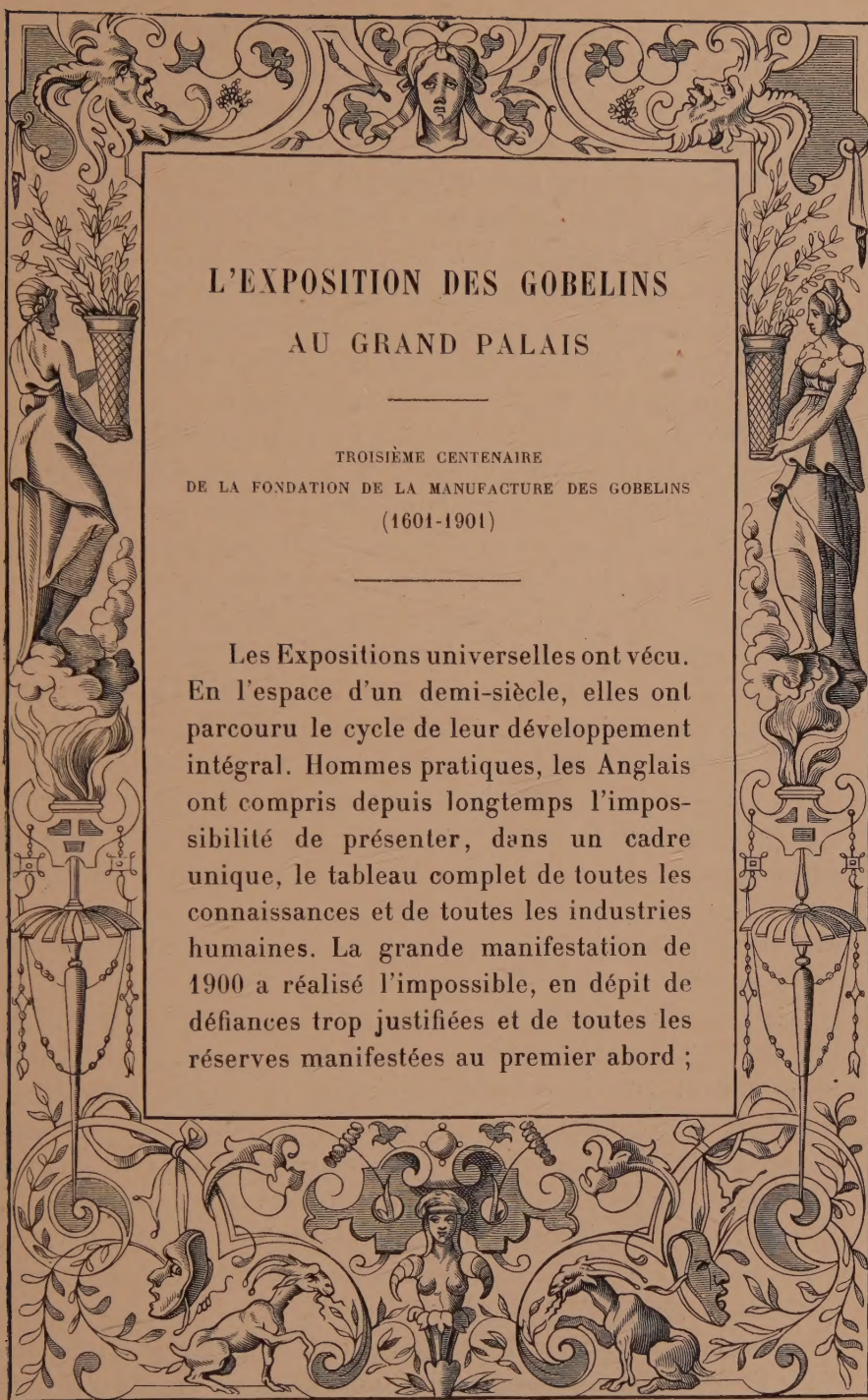
(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. L'EXPOSITION DES Gobelins au Grand Palais : TROISIÈME CENTENAIRE DE LA FONDATION DE LA MANUFACTURE DES Gobelins (1601-1901), par M. J. Guiffrey, de l'Institut.
- II. L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS A BRUGES (3^e et dernier article), par M. H. Hymans.
- III. FRANÇOIS GUÉRIN, par M. Casimir Stryjenski.
- IV. UN DESSIN INCONNU DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES » DE LOUIS DAVID, par M. Ch. Saunier.
- V. LE VERSAILLES DE MANSART (5^e et dernier article), par M. Pierre de Nolhac.
- VI. LE MOUVEMENT D'ART EN SUISSE : PEINTRES GENEVOIS DU XVIII^e SIÈCLE ET DU COMMENCEMENT DU XIX^e (2^e et dernier article), par M. Daniel Baud-Bovy.
- VII. L'ECOLE DE FONTAINEBLEAU ET LE PRIMATICE, A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT (2^e article), par M. Eugène Müntz, de l'Institut.

GRAVURES

- L'Exposition des Gobelins au Grand Palais : La Chasse aux Canards (chasses de François I^{er}), tapisserie des ateliers parisiens du commencement du XVII^e siècle (coll. de M. Gaston Menier); Orlando à la Fontaine du Rire (Renaud et Armide), tapisserie de l'atelier de Marc de Comans (coll. de M. Fenaïlle); Moïse sauvée des eaux (l'Ancien Testament), tapisserie de l'atelier du Louvre, d'après Simon Vouet (Mobilier National).
- La Fille de Jephthé* (suite de l'Ancien Testament), tapisserie exécutée dans l'atelier du Louvre d'après un modèle de Simon Vouet (Mobilier National); fotogr. tirée hors texte.
- Portrait de J.-L. Gérôme*, par M. Dagnan-Bouveret (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts); lithographie de M. L. Huvey, tirée hors texte.
- L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges : Le Père Eternel entouré d'anges, La Mort, L'Enfer, La Vanité, par Hans Memling (Musée de Strasbourg), en tête de page; Portrait d'homme, par le même (Musée de la Haye); Portrait de femme âgée, par le même (coll. de M. N..., à Paris); Portrait de femme inconnue, attribué à Memling (coll. d'Anhalt, à Woerlitz); Trois des panneaux de la Chasse de sainte Ursule, par Memling (Musée de Bruges); Réunion dans le parc du château de Rumbeke, par un maître inconnu (coll. de M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, Bruxelles); Jeune femme écrivant une lettre, par le maître dit des « femmes à mi-corps » (coll. Pacully, Paris); Portrait d'Isabelle d'Autriche, par Jean Gossart, dit Mabuse (coll. de M. Cardon, Bruxelles); La Vierge à la fontaine, par Jean Bellegambe (Musée de Glasgow); Le Pays de Coccagne, par Pierre Breughel le Vieux (coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin); Judith, par Jan Massys (coll. de M. Dannat, Paris); La Chasse de sainte Ursule, par Hans Memling, en cul-de-lampe.
- Pierre Bladelin, chambellan de Charles le Téméraire*, par Roger van der Weyden (coll. de M. R. von Kaufmann); héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- La Marquise de Pompadour et sa fille Alexandrine*, par François Guérin (coll. du baron Edmond de Rothschild); héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- Etude pour une figure de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par David (app. à M. Félix Barrias), en lettre; Etude pour le groupe des maréchaux de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (ibid.); Etude pour la figure de la Victoire de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (app. à M. Félix Barrias); Esquisse de la « Distribution des aigles », lavis par le même (Musée du Louvre); Etude pour le groupe des maréchaux de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (ibid.); Etude pour un groupe de la « Distribution des Aigles », dessin au crayon par le même (ibid.); Etude pour la figure de Napoléon et pour le groupe des porte-glaive de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (ibid.); Etude pour une figure de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (ibid.); Etude pour un des porte-drapeau de la « Distribution des aigles », dessin au crayon par le même (ibid.), en cul-de-lampe.
- Etude pour la « Distribution des aigles »*, dessin au crayon par L. David, (app. à M. Charles Saunier); photogravure tirée hors texte.
- Serment de l'armée après la distribution des aigles, 5 décembre 1804*, par L. David (Musée de Versailles); photogravure tirée hors texte.
- Le Versailles de Mansart : Projet d'un monument à Louis XIV, avec jeux d'eaux, dessin de Le Brun (Musée du Louvre), en tête de page; Le Grand Commun et le Couvent des Récollets, détail de la grande vue de Dumas, gravée par Coquart; Le Parterre d'eau avant l'installation des bronzes, estampe de Pérelle; L'Orangerie de Versailles, tête de page du « Traité des orangers » de La Quintinye; L'Avant-cour du château de Versailles, croquis inédit de Pérelle (Musée du Louvre); Les Ecuries de Versailles, détail de la grande vue de Dumas, gravée par Coquart; La Visite de Versailles, détail d'encadrement d'une estampe en l'honneur de Louvois, en cul-de-lampe.
- La Cour Royale, l'Avant-cour, la Grande et la Petite Ecurie du château de Versailles*, d'après la gravure de Pérelle: photogravure tirée hors texte.
- Etude de cheval, par Agasse (coll. de M. le Dr Maillart); Jeune paysanne, par A.-W. Töpffer (Musée Rath, Genève); Au Marché, gravure originale du même; L'Effet du vin, aquarelle par le même (Musée Rath, Genève).
- Portrait de Mme Duval-Töpffer*, par Massot et J. Ferrière (collection de M. E. Duval); photogravure tirée hors texte.
- Portrait du Primatice*, par Vasari, en lettre; Pallas et Calliope, composition du Primatice, d'après des gravures du temps; Les Trois Grâces, par le Primatice (Galerie Henri II, château de Fontainebleau), état en 1803, d'après la gravure de Baltard, et état actuel.



L'EXPOSITION DES GOBELINS AU GRAND PALAIS

TROISIÈME CENTENAIRE
DE LA FONDATION DE LA MANUFACTURE DES GOBELINS
(1601-1901)

Les Expositions universelles ont vécu. En l'espace d'un demi-siècle, elles ont parcouru le cycle de leur développement intégral. Hommes pratiques, les Anglais ont compris depuis longtemps l'impossibilité de présenter, dans un cadre unique, le tableau complet de toutes les connaissances et de toutes les industries humaines. La grande manifestation de 1900 a réalisé l'impossible, en dépit de défiances trop justifiées et de toutes les réserves manifestées au premier abord ;

insensé serait celui qui tenterait aujourd'hui pareille aventure!

Désormais — on l'a enfin compris — il ne saurait y avoir chance de succès que pour des exhibitions partielles, restreintes et réduites à un ordre d'idées ou de choses limité, mais par cela même bien autrement instructives pour la masse du public.

Cette année, l'anniversaire de l'établissement par Henri IV des tapisseries sur les bords de la Bièvre offrait une occasion naturelle de présenter une réunion des œuvres de la manufacture depuis son origine, et en quelque sorte une récapitulation générale de ses travaux. Tel est le point de départ de l'exposition dont nous allons essayer d'indiquer le caractère et la composition.

Il importe d'abord d'insister sur un point essentiel. Certaines critiques ont été formulées sur la date adoptée; on alléguait que le troisième centenaire de la fondation des Gobelins ne tombait pas en 1902. L'observation ne laisse pas que d'être spécieuse. La constitution officielle de l'atelier de tapisseries remonte, en effet, au mois de novembre 1607. Les lettres-patentes de Henri IV, considérées comme l'acte de naissance de la manufacture, portent cette date. Mais il s'est passé à cette occasion un fait identique à celui qu'on remarque sous Colbert et Louis XIV. L'ordonnance constitutive de la Manufacture des meubles de la Couronne fut promulguée en septembre 1667; il est cependant certain qu'avant cette époque les ateliers placés sous la direction de Le Brun avaient atteint leur plein développement. De même, sous Henri IV, les maîtres tapisseries, attirés en France par les privilèges et avantages concédés par le roi, avaient commencé leurs travaux bien avant l'acte public reconnaissant leur existence et sanctionnant leurs privilèges.

Dès le mois d'avril 1601, Marc de Comans et François de la Planche s'établissaient sur la rive droite de la rivière des Gobelins; le descendant d'un des associés, Raphaël de la Planche, a précisé la date dans un document des plus authentiques, une requête adressée au roi Louis XIII. Cette date doit donc être considérée comme l'époque réelle de l'installation des tapisseries flamands dans l'ancienne teinturerie de Jean Gobelin. Aussi est-ce celle qui figurera sur la médaille commémorative de la fondation des Gobelins, dont l'exécution est confiée à M. Alphée Dubois.

Inutile d'insister sur les motifs qui ont empêché de faire coïncider l'exposition rétrospective des Gobelins avec l'année du trois centième anniversaire de leur fondation et de nous étendre sur les raisons péremptoires qui ont rattaché cette revue rétrospec-

tive d'une de nos industries nationales le plus justement célèbres à l'initiative prise par un groupe de grands industriels parisiens. Le concours du syndicat des fabricants de meubles a permis de mettre à exécution un projet dont la réalisation fût demeurée impossible sans son concours. Il n'est que juste de le reconnaître.

Ceci posé, il en résulte que l'exposition actuelle, destinée à commémorer une date capitale de l'histoire de notre manufacture nationale, devait présenter un caractère bien spécial. Il n'y fallait admettre que des ouvrages provenant de l'atelier dont on voulait célébrer la naissance. Il convenait, en même temps, de ne rien négliger pour faire ressortir aux yeux des visiteurs les moins compétents le mérite des tentures choisies. On s'est préoccupé avant tout d'atteindre ce double résultat. L'exposition est donc exclusivement composée de tapisseries d'une date postérieure à 1600, toutes sorties des ateliers royaux sous Henri IV, Louis XIII, Louis XIV et Louis XV. Et, en même temps, les tentures ne sont plus traitées ici, comme dans la plupart des expositions antérieures, en objets accessoires, en repoussoirs destinés à faire valoir des meubles ou des curiosités diverses. Elles constituent l'élément principal, essentiel, unique, de la décoration des salles, et ainsi, l'attention ne se trouve plus distraite par d'autres attractions. Les visiteurs ne viennent ici voir et admirer que des tapisseries soigneusement triées parmi les plus précieuses qu'ait produites notre atelier national. Aussi convenait-il de les présenter sous le jour le plus avantageux. De fait, une collection de cette nature aura rarement été encadrée avec autant de goût, montrée sous un jour aussi favorable. Ici, enfin, les grandes pages historiques de Le Brun et de ses successeurs sont traitées comme il convient, c'est-à-dire en véritables œuvres d'art, méritant autant de sollicitude, autant d'admiration que les peintures des plus grands maîtres du temps passé.

On ne saurait trop le répéter — et l'exemple du palais d'Espagne en 1900 a fourni la démonstration la plus éclatante de cette vérité : les tapisseries, quand elles atteignent un certain degré de perfection, ont le droit d'être comptées au nombre des plus admirables chefs-d'œuvre de l'art.

Il s'agissait donc de rappeler les vicissitudes du goût et de l'invention décorative depuis le commencement du xvii^e siècle. Pour diverses raisons, et la plus décisive était l'impossibilité de réunir une série convenable d'œuvres de notre temps, disséminées un peu partout, il a fallu se restreindre aux productions des deux siècles

précédents. L'ensemble ne se tient que mieux et n'en est que plus satisfaisant. S'il eût fallu consacrer plusieurs salles aux grandes compositions de l'Empire, aux reproductions de la galerie de Médicis, aux inventions de Paul Baudry ou de Galland, les séries anciennes n'auraient pu être présentées, faute de place, dans leur développement normal et complet. C'eût été, on l'avouera, bien dommage.

Quand on étudie l'histoire de l'art décoratif en France du commencement du xvii^e siècle à la fin du xviii^e, trois périodes bien nettement délimitées se distinguent tout d'abord. Au Grand Palais se trouvent également représentées ces trois périodes. L'art pompeux, majestueux, solennel de Louis XIV, occupe, avec la grande galerie centrale, les salles avoisinantes, séparant les compositions superbes, exécutées durant la première moitié du xvii^e siècle, des fantaisies exquises des artistes de la Régence et du temps de Louis XV.

Si les œuvres de Le Brun et de ses collaborateurs ordinaires, les van der Meulen, les Yvert, les Bonnemer, les Noël Coypel, les Baptiste, ont obtenu de longue date la réputation à laquelle elles ont droit, si les exquises inventions de Boucher, de de Troy, d'Oudry, de Natoire, ont acquis de nos jours une faveur sans limites, les compositions de Vouet, de ses contemporains, de ses élèves, ne sont peut-être pas encore appréciées à leur juste valeur, et, n'eût-elle que fourni l'occasion de mettre en lumière une période du développement de l'art en France encore assez mal connue, l'exposition actuelle présenterait une incontestable utilité.

Sous Henri IV et Louis XIII, bien avant la naissance et le succès de Le Brun, il existait donc une pléiade de grands décorateurs trop oubliés de nos jours. Quelques-unes de leurs œuvres capitales se trouvent ici rassemblées. En même temps que cette école des Vouet, des Bourdon, des Lesueur, Paris possédait quantité de tapissiers d'une habileté consommée, répartis dans quatre ou cinq ateliers. Les tentures qu'ils ont laissées, inspirées des habiles maîtres peintres qu'on vient de citer, présentent un caractère de magnificence et de noblesse dont les échantillons exposés au Grand Palais donnent une idée assez complète. Pour la première fois peut-être, sont ici groupés, classés, catalogués, avec toutes les explications utiles, ces produits des manufactures parisiennes du commencement du xvii^e siècle. Pour la première fois, apparaît l'importance de ces quatre ou cinq manufactures travaillant concurremment, sous la protection royale, durant les règnes de Henri IV et de Louis XIII.

Au premier rang se place l'atelier des bords de la Bièvre,

dirigé par Marc de Comans et François de la Planche. Les deux maîtres tapisseries ont inscrit leurs signatures ou leurs initiales sur certaines œuvres capitales, comme ce *Sanglier de Calydon*, aux tons violents et heurtés, dont le galon montre le monogramme CC, ou ce sujet de *Gombaut et Macée*, portant la marque de Paris, un P suivi



Cliché J. Leroy fils.

LA CHASSE AUX CANARDS (CHASSES DE FRANÇOIS I^{er})

TAPISSERIE DES ATELIERS PARISIENS DU COMMENCEMENT DU XVII^e SIÈCLE

(Collection de M. Gaston Menier.)

de la fleur de lys royale, et la signature F. V. D. P. (Frans van den Planken : François de la Planche).

La raison sociale Comans-de la Planche ne limite pas ses opérations commerciales à la fabrication et à la vente des tapisseries. Elle joint aux industries d'art des spéculations de toute nature. Elle entreprend le dessèchement des marais de la Charente, elle trafique sur les grains, elle tente tous les commerces, jusqu'au jour où les deux associés se séparent. Les uns restent confinés dans le faubourg

Saint-Marcel, tandis que le fils du premier de la Planche, mort en 1627, va fonder une nouvelle manufacture dans le faubourg Saint-Germain et s'établit rue de la Chaise. La rue de la Planche, encore existante, a gardé le nom de ces anciens tapissiers, originaires de Flandre, et le souvenir de leur installation. C'était pour les deux associés, protégés du roi de France, que Rubens avait peint les esquisses de l'histoire de Constantin, soigneusement portées aux inventaires lors de la dissolution de la société. Les modèles, exécutés par des peintres attachés à la manufacture sur les esquisses du maître d'Anvers, furent reproduits maintes et maintes fois, tant dans l'atelier des bords de la Bièvre que dans celui du faubourg Saint-Germain, et plusieurs des pièces conservées dans les magasins du Mobilier national montrent encore le monogramme de François de la Planche, accompagné du P et de la fleur de lys.

La production de ces premiers ateliers, à en juger par les documents récemment mis au jour, fut fort active. Des centaines de tapisseries sont vendues au roi ou aux seigneurs de la cour. Le prix était modique : cinquante ou cinquante-cinq livres l'aune ; les tapissiers travaillaient surtout en basse-lisse, n'employaient qu'un nombre de tons très limité et se préoccupaient plus de l'effet général que des détails du modelé. A ces particularités, comme aux larges bordures architecturales qui suffiraient à dater les œuvres de cette période, les tentures des Comans et des de La Planche doivent un caractère bien marqué et se reconnaissent à première vue.

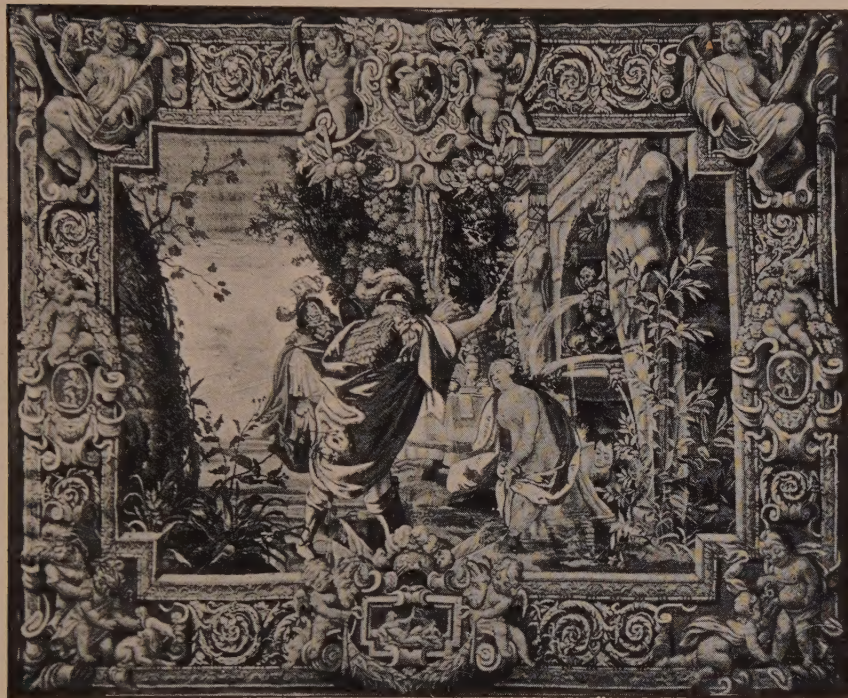
Les sujets de l'*Histoire d'Artémise*, de la *Jérusalem délivrée*, du *Pastor Fido*, de l'*Histoire de Psyché*, les *Paysages*, les *Chasses* sont constamment remis sur le métier, et, grâce aux prêts consentis par MM. Martin Le Roy, Maurice Fenaille, Gaston Menier et Lemaire, ces scènes, qui reparaissent souvent dans les inventaires du temps se trouvent largement représentées dans les salles du Grand Palais. Les « verdure » de MM. Martin Le Roy et Fenaille, avec leurs encadrements formés de motifs architecturaux, entremêlés de fleurs et de figures en grisaille, montrent un échantillon curieux de la fabrication courante à bon marché.

La manufacture des bords de la Bièvre devint sous Colbert, on le sait, l'atelier des Gobelins. Celle du faubourg Saint-Germain ne disparut qu'après 1660 ; ses tapissiers furent répartis dans les ateliers des Jans et des Lefebvre.

Si ces maîtres flamands occupent la place prépondérante dans l'histoire de nos industries artistiques, plusieurs ateliers rivaux

travaillaient à côté d'eux, à Paris même, au courant de cette première moitié du ^{xvii}^e siècle. On en connaît trois au moins, dont les travaux sont parvenus jusqu'à nous : l'atelier des galeries du Louvre, celui de l'hôpital de la Trinité, situé rue Saint-Denis, enfin les métiers d'un certain Pierre Damour, se disant Parisien, dont nous avons eu récemment l'occasion de mettre en évidence une œuvre capitale.

■ Girard Laurent et Maurice Dubout, tapissiers parisiens qu'on



Cliché J. Leroy fils

ORLANDO A LA FONTAINE DU RIRE (RENAUD ET ARMIDE)
TAPISSERIE DE L'ATELIER DE MARC DE COMANS

(Collection de M. Fenaille.)

trouve à l'œuvre dès la fin du ^{xvi}^e siècle, avaient obtenu, après des aventures variées, un établissement définitif et tranquille dans ces galeries du Louvre, où Henri IV avait eu la noble idée d'offrir un asile inviolable aux plus illustres artistes et artisans. Je crois bien pouvoir affirmer que Laurent et Dubout avaient conservé les vieilles pratiques de la haute-lisse, tandis que les Flamands s'étaient faits les promoteurs de la basse lisse. Quoi qu'il en soit, nos deux Parisiens paraissent avoir joui d'une notable et légitime réputation. Deux tentures sorties de l'atelier des galeries

du Louvre, sont de véritables chefs-d'œuvre. Il s'agit du *Moïse sauvé des eaux* et de la *Fille de Jephthé*, appartenant tous deux au Mobilier National et que nous donnons ici. Un fragment du *Moïse* et plusieurs morceaux de *Jephthé*, venant du musée des Gobelins, prouvent le succès de ces compositions, plusieurs fois reproduites avec d'importantes variantes, aussi bien dans la scène centrale que dans la bordure. Le Mobilier National possède encore une pièce de cette série : *Samson au festin des Philistins* ; mais elle se trouve à l'étranger, et il ne fallait pas songer à la faire venir.

Simon Vouet montre ici un véritable tempérament de décorateur. Sans doute l'influence italienne se fait sentir ; mais avec un mélange de sentiment bien français de mesure et de pondération. Ces pages lui font infiniment d'honneur, aussi bien que le *Ravissement d'Élisée* et le *Sacrifice d'Abraham*, du musée des Gobelins, qui, comme le *Moïse* et le *Jephthé*, figurent dans le recueil de l'œuvre de Vouet, gravé par ses gendres Torteбат et Dorigny.

Vouet était donc le fournisseur attitré de l'atelier du Louvre, nous le savons par les déclarations très dignes de foi de l'inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV, et les tapissiers qui ont exécuté sur ses modèles les quatre pièces dont on vient de parler méritent certes d'être comptés parmi les plus habiles maîtres tisseurs de leur temps. Il est fâcheux qu'on possède si peu de détails sur la biographie des Dubout et des Laurent. L'époque à laquelle ils cessèrent leur travail est même ignorée. Par les procès-verbaux de l'Académie de peinture, on apprend seulement que Dubout était mort avant le mois d'avril 1657, car, à cette date, le local qu'il occupait au Louvre était concédé aux académiciens pour y tenir leurs séances. Nos informations s'arrêtent là. Les derniers ouvriers du Louvre, que sa mort laissait sans direction, ne tardèrent sans doute pas à être incorporés à l'atelier des Gobelins, et celui-ci absorba peu à peu tous les établissements similaires.

Puisque l'occasion nous a été donnée de faire ressortir le mérite exceptionnel des deux tapisseries exécutées sur les modèles de Simon Vouet, peut-être est-ce le cas d'exprimer le vœu que ces deux pièces capitales soient désormais traitées avec une sollicitude particulière et déposées dans un musée, soit au Louvre, soit aux Gobelins. Elles représentent l'art d'une époque encore mal connue ; elles soutiennent glorieusement la réputation de leur auteur. Bien souvent les tapisseries conservent mieux que les tableaux à l'huile, repeints ou noircis, le véritable caractère d'une œuvre maîtresse. Ainsi, ce n'est



LA FILLE DE JEPHTÉ
(SUITE DE L'ANCIEN TESTAMENT.)

Tapisserie exécutée dans l'atelier du Louvre, d'après un modèle de Simon Vouet.

(*Mobilier National.*)

Cliché J. Laroy, fils.

pas d'après les grandes toiles du Louvre, mais plutôt sur les tapisseries des Gobelins, qu'on peut juger et apprécier le talent déployé par Charles Le Brun dans les vastes scènes de l'histoire d'Alexandre.

Notons enfin que le *Moïse* et le *Jephté* viennent de passer par l'atelier de réparation des Gobelins; un nettoyage prudent a rendu aux tons leur fraîcheur et leur intensité, en même temps que des



Cliché J. Leroy fils.

MOÏSE SAUVÉ DES EAUX (L'ANCIEN TESTAMENT)
TAPISSERIE DE L'ATELIER DU LOUVRE, D'APRÈS SIMON VOUET
(Mobilier National.)

réparations intelligentes ont enlevé quelques taches et assuré la conservation de ces chefs-d'œuvre.

L'atelier de la Trinité de la rue Saint-Denis doit aussi sa fondation à un acte de l'autorité royale. On connaît peu l'histoire et les ouvrages de cette manufacture. On sait seulement qu'Henri II ordonna d'exercer un certain nombre d'orphelins, nourris dans l'hôpital de la Trinité, au travail de la haute ou de la basse lisse. L'atelier eut donc environ un siècle d'existence, car il disparut certainement à la même époque que celui du Louvre et celui de la rue de la Chaise.

Les Gobelins possédaient naguère une suite de quatre tapisseries, tissées dans l'atelier de la Trinité. Il n'en existe plus qu'une seule aujourd'hui ; les autres ont péri dans l'incendie du mois de mai 1871. Un des panneaux disparus portait une inscription ne laissant aucun doute sur l'origine de la tenture et le lieu de sa fabrication. La dernière épave sauvée des incendies de la Commune est exposée en ce moment au Grand Palais ; une légende, inscrite au milieu de la bordure supérieure, rappelle que la tenture, sur laquelle sont représentés les épisodes de la vie et du martyre de saint Crépin et de saint Crépinien, fut commandée sous le règne de Louis XIII, vers 1630, par la corporation des cordonniers parisiens, pour décorer la chapelle que la confrérie possédait dans l'église de Notre-Dame à Paris. Ces souvenirs donnent à notre tapisserie un intérêt qu'elle ne mériterait guère par son exécution. A en juger par cet unique échantillon de leur savoir-faire, les orphelins de la Trinité étaient d'assez médiocres tapissiers.

Voici donc, tout bien compté, quatre centres de travail devant leur origine à l'initiative du souverain, indispensable, surtout à cette époque de l'histoire, pour assurer l'existence d'une industrie somptuaire comme celle qui nous occupe. Outre ces ateliers royaux, on rencontre encore à Paris, au même moment, des tapissiers travaillant à leurs risques et périls et sachant se passer de la protection royale. De ces travaux, exécutés pour les particuliers, il subsiste un monument bien précieux que des circonstances particulières nous ont permis récemment d'étudier¹.

L'abbé Le Masle, prieur des Roches, secrétaire, homme de confiance et en quelque manière factotum du cardinal de Richelieu, avait été élevé à la haute dignité de chantre de Notre-Dame de Paris. Désirant laisser à cette église une marque de sa munificence, il commanda au tapissier Pierre Damour une suite de quatorze panneaux représentant les scènes de la vie de la Vierge. L'exécution des modèles fut confiée aux peintres les plus renommés, à Philippe de Champaigne et à ses élèves. Il fallut une dizaine d'années à Pierre Damour pour terminer ce grand ouvrage, qui porte encore

1. Voyez, dans la *Revue alsacienne illustrée*, n^{os} d'avril et juillet 1902, les articles publiés sur la tenture de la cathédrale de Strasbourg avec la reproduction des quatorze tapisseries. Il a été fait un tirage à part de ces articles. Nous profitons de l'occasion pour recommander, comme la *Chronique des Arts* l'a déjà fait, la publication dirigée avec tant de goût et de vaillance par M. le Dr Pierre Bücher, un des représentants les plus distingués de la jeune Alsace.

les armoiries et les attributs du cardinal de Richelieu, surmontant le blason du donateur.

J'ai raconté ailleurs¹ les vicissitudes singulières de cette suite, conservée aujourd'hui intégralement dans le trésor de la cathédrale de Strasbourg. Je voulais seulement insister ici sur l'existence d'un atelier privé fort actif dans l'enceinte de Paris et rappeler que son chef, chassé du local qu'il occupait par les troubles de la Fronde, dut demander un refuge au chapitre de Notre-Dame. Il fut installé dans les dépendances du cloître, transformé ainsi pendant quelques années en atelier de tapisserie. Il est bon de noter en passant que Pierre Damour, en signant plusieurs de ses tapisseries, se dit formellement originaire de Paris.

Nous ne rappellerions même pas le souvenir des tapissiers installés par le surintendant Fouquet à Maincy, dans le voisinage du château de Vaux, si l'histoire de cet atelier de peu de durée ne se liait intimement à la réorganisation des Gobelins par Colbert. Charles Le Brun, on ne l'ignore pas, avait été chargé de diriger le travail de la colonie de Maincy ; il avait là sous ses ordres le Flamand Jean Jans, qui, plus tard, acquit une véritable illustration au service du roi de France. Le futur premier peintre de Louis XIV avait composé, pour les tapissiers de son premier Mécène, cette histoire de Méléagre, commencée à Maincy et terminée aux Gobelins, dont il existe encore de superbes exemplaires ; il nous a été donné, il n'y a pas bien longtemps, d'en étudier un, et nous regrettons fort de n'avoir pu montrer au moins une pièce de cette suite.

Comme on en peut juger par ce résumé concis de l'histoire des ateliers parisiens de la première moitié du xvii^e siècle, jamais l'art de la tapisserie ne fut aussi florissant et aussi prospère que durant cette période. Ce résultat est dû surtout à l'initiative de Henri IV, qui ne cessa, et comme roi de Navarre et comme roi de France, de s'intéresser au développement des industries de luxe susceptibles de contribuer à la prospérité de son royaume.

Ce n'est donc pas, comme on le suppose généralement, de Louis XIV et de Colbert que datent la renaissance et le développement de l'art de la tapisserie en France. Quand la manufacture des Gobelins eut absorbé tous les ateliers particuliers de Paris et de la région avoisinante, son organisation puissante, ses éclatants travaux, la réputation des artistes dans toutes les spécialités, réunis dans son enceinte, effacèrent peu à peu le souvenir de ceux qui

1. V. la *Chronique des Arts*, 21 septembre 1901, page 242.

avaient précédé cette brillante pléiade et lui avaient de longue date frayé la voie ; mais il convenait de faire la part de chacun, de rendre justice à Simon Vouet et à ses contemporains et de ne pas laisser effacer leur gloire par la réputation trop absorbante de Le Brun.

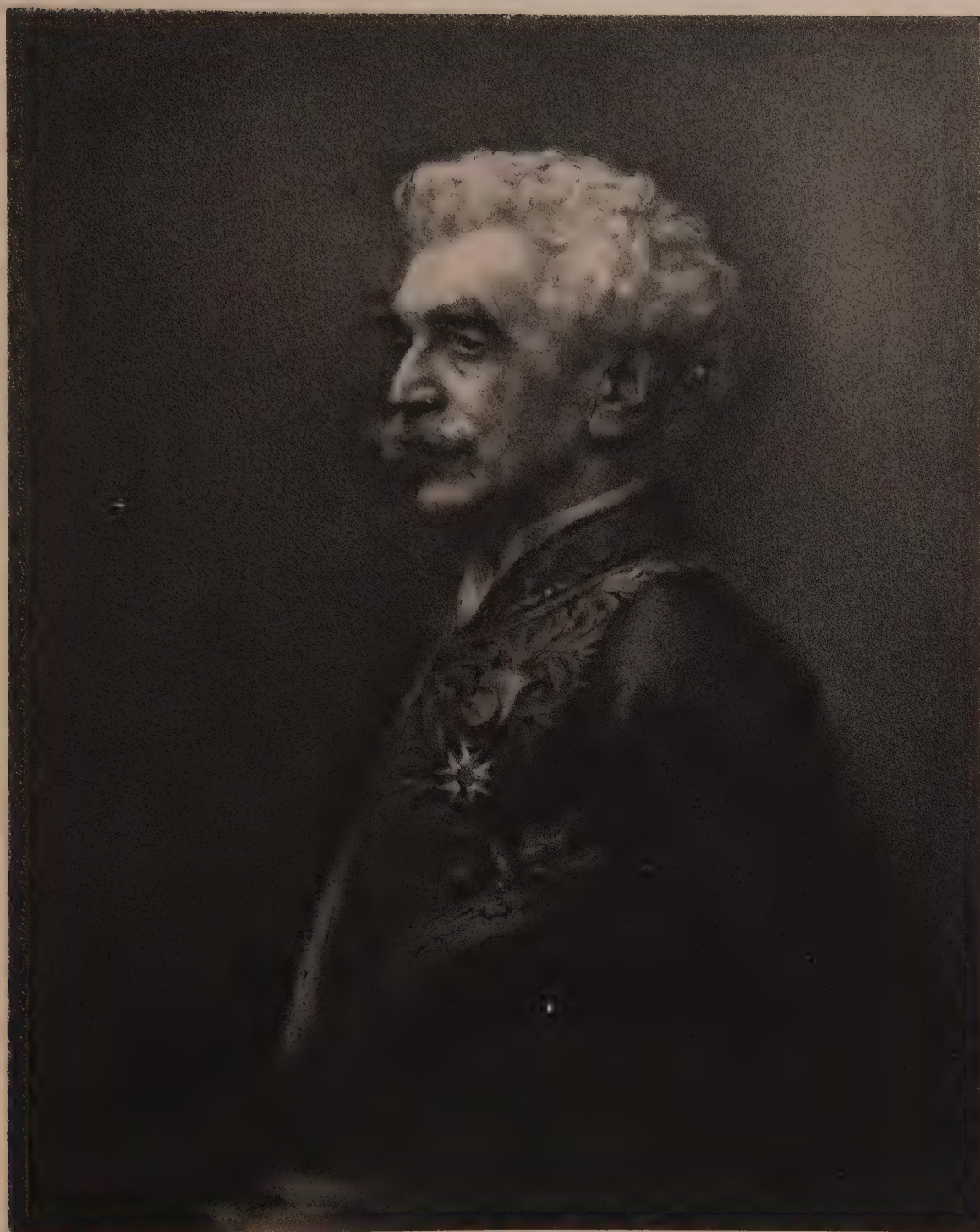
Entre 1662 et 1690 doit être placée l'apogée de la fabrication des Gobelins. De ces trente années datent toutes les grandes séries dont des échantillons remarquables se trouvent ici réunis : les *Saisons* et les *Éléments*, l'*Histoire d'Alexandre*, l'*Histoire du Roi*¹, les *Mois* ou les *Résidences royales*, une des séries les plus originales et les plus décoratives que Le Brun ait conçues, les *Chambres de Raphaël*, les *Triumphes des dieux* et ces *Sujets de la Fable*, imités, comme les *Triumphes des dieux*, de prototypes italiens, offrant cet avantage de subordonner les figures aux accessoires décoratifs. La grande salle du Grand Palais se trouve magnifiquement ornée par ces pages historiques, encadrées avec un goût très raffiné. Et il a suffi, pour garnir ces vastes murailles, d'une quinzaine de pièces !

Nous insisterons de préférence sur les séries moins célèbres et moins connues. On a rarement eu l'occasion d'étudier à loisir ces *Mois arabesques*, inspirés de modèles italiens et offrant tant de combinaisons ingénieuses, charmantes et variées. On leur a consacré toute une salle et personne ne s'en plaindra. Rarement l'art de la décoration pure a été poussé aussi loin. Il nous sera permis d'ajouter que deux des pièces exposées, la *Vesta* et la *Pallas*, sortent de l'atelier de réparation des Gobelins. On a bouché des trous dans les fonds ou les parties accessoires : des parties de figures, des pieds, des mains ont été l'objet de travaux considérables, et il serait bien difficile, croyons-nous, de distinguer le travail ancien du moderne.

Les *Mois Lucas* et les *Chasses de Maximilien* sont, comme les *Mois arabesques*, des reproductions de modèles anciens. Il semblerait qu'après Le Brun la verve décorative des artistes français ait été tarie pendant un certain nombre d'années, et il faut attendre les Audran, les Coypel, les Parrocel, les Oudry, les de Troy, les Boucher, pour rentrer dans la grande tradition nationale.

Les œuvres des tapissiers du XVIII^e siècle sont assez connues pour qu'il devienne superflu d'y insister longuement. On a voulu réunir seulement quelques spécimens caractéristiques des suites les plus fameuses. Voici d'abord l'*Histoire de don Quichotte*, de Coypel, avec son encadrement de guirlandes de fleurs ; en vis-à-vis sont placées des pièces à fond cramoisi et d'autres à fond jaune doré.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIII, p. 89.



J. Dagnan-Bouveret pinx.

L. Huvey lith.

PORTRAIT DE M. J. L. GÉRÔME
(Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1902)

On ne saurait s'empêcher, tout en les admirant comme il convient, de regretter que les multiples services auxquels ces chefs-d'œuvre ont été condamnés les aient à ce point décolorés. Comme il est regrettable qu'on n'ait pu placer, en face des compositions de Coypel, celles de Natoire, dont les modèles sont aussi conservés au palais de Compiègne ! Mais il n'existe qu'une suite de tapisseries d'après les peintures de Natoire ; elle décore les appartements du palais archiépiscopal d'Aix. En outre, ces tapisseries proviennent de l'atelier de Beauvais, non des Gobelins. Il y avait donc toutes sortes de bonnes raisons pour qu'elles ne figurassent pas ici. C'est grand dommage, car bien peu de personnes les connaissent.

L'*Entrée de l'ambassadeur turc*, récemment nettoyée et réparée aux Gobelins, est précieuse à plus d'un titre. D'abord, la peinture de Charles Parrocel n'a jamais été traduite en tapisserie qu'une seule fois ; ensuite, elle nous a conservé, sur les modes militaires ou civiles, sur la topographie de cette région du vieux Paris, des particularités précieuses. Cette pièce possède un pendant également unique ; mais il se trouve depuis une dizaine d'années à l'ambassade française de Constantinople, et voici bien longtemps qu'on annonce son retour, toujours ajourné.

A la même catégorie de scènes contemporaines de l'exécution appartiennent ces *Chasses de Louis XV*, peintes par Oudry pour la manufacture des Gobelins, avant que l'artiste concentrât tous ses soins sur la manufacture de Beauvais. Le peintre des animaux a su mettre dans ces épisodes des chasses royales tout l'esprit, toute la grâce de son temps.

De Boucher l'exposition ne montre qu'un panneau ; il est vrai que c'est une des œuvres les plus accomplies du merveilleux tapisier qui se nommait Charles Cozette. Comparez le tableau de *Vénus aux forges de Vulcain*, placé dans la galerie de l'école française, au Louvre, avec l'interprétation en tapisserie, et vous conviendrez que la copie l'emporte sur l'original et que l'art de la tapisserie n'a jamais été poussé plus loin. Un Boucher dans cette exposition de l'art du XVIII^e siècle, c'est peu sans doute ; mais il n'en existe qu'un fort petit nombre dans nos collections publiques, et encore ces tapisseries sont-elles immobilisées dans les musées et dans les palais, au Louvre ou à la Présidence du Corps Législatif.

Il ne faut pas oublier que le peintre des Grâces a surtout travaillé pour la manufacture de Beauvais, à partir du jour où son ami Oudry en devint le directeur ; aussi, la plupart des tapisseries

signées du nom de Boucher sortent-elles de l'atelier de Beauvais, comme l'a montré récemment la publication, dans une grande revue illustrée, d'une série de tentures de notre artiste, empruntées aux collections de Stockholm, de Budapest, de Rome et de Coblenz.

L'*Histoire d'Esther* passe avec raison pour un des chefs-d'œuvre de l'art décoratif au xviii^e siècle. Elle fait grand honneur à Jean-Baptiste de Troy, qui la termina lorsqu'il était directeur de l'Académie de Rome, c'est-à-dire après 1740. Le succès de cette suite fut immense; on la recopia jusqu'à douze ou treize fois et elle était encore sur le métier en pleine période révolutionnaire. On a eu la bonne fortune de pouvoir présenter une série complète, composée presque exclusivement d'exemplaires de choix. Cette collection était récemment installée au palais de Compiègne, dans les appartements occupés par le Président de la République. Elle a été déplacée pour recevoir aux Gobelins les soins que son état rendait indispensables. Aussi paraît-elle ici avec un éclat exceptionnel. Une pièce double a servi à rendre sensibles les procédés qu'on employait jadis pour accommoder le même sujet à des usages différents : le *Festín d'Assuérus* fut divisé en deux panneaux, destinés à trouver place des deux côtés d'une alcôve dans la chambre de la Dauphine. On peut se rendre compte, par la comparaison de la pièce entière et du sujet divisé en deux tableaux, des modifications introduites dans les accessoires, afin de ne pas rendre cette division trop choquante.

Sept des pièces exposées portent la signature d'Audran; le même nom se lit au bas des sujets d'Esther, placés dans le musée des tapisseries à Florence, où ils produisent un si grand effet. Si on compare les tentures sorties de cet atelier aux tapisseries qui portent les noms de Monmerqué et de Cozette, leur supériorité incontestable saute aux yeux. Les œuvres d'Audran sont autrement délicates, autrement transparentes que celles de ses rivaux; les couleurs de Monmerqué, à côté des siennes, paraissent lourdes et noires. Ainsi le bon tapissier sait se montrer artiste dans son travail, tout en respectant le caractère du modèle. La tapisserie ne doit pas, ne peut pas être une copie servile, on ne saurait trop le redire; le tapissier interprète et rend, par des procédés spéciaux, le sentiment, la ligne, la couleur du modèle peint, et c'est pourquoi il a le droit de revendiquer, lui aussi, la qualité d'artiste.

Que l'exposition de tapisseries, destinée à commémorer le troisième centenaire de l'établissement des Gobelins, ait obtenu un vif succès dans la presse comme auprès du public, c'est un fait admis.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de rechercher, en vue de manifestations ultérieures du même genre, les causes de cette faveur. Sans doute, les ressources n'ont pas fait défaut aux organisateurs, grâce au concours généreux du syndicat des fabricants de meubles. Ils ont rencontré auprès des pouvoirs publics l'appui le plus bienveillant ; mais peut-être ces conditions favorables n'auraient-elles pas suffi pour assurer la réussite. Le concours de deux amateurs distingués y a singulièrement contribué ; il n'est que juste de leur faire honneur des conditions particulières dans lesquelles cette collection de choix a été présentée au public.

Il ne suffit pas de montrer aux visiteurs des œuvres hors ligne ; la *manière* de les présenter importe beaucoup au succès. Pendant un mois, M. Fernand Calmettes, qui s'était déjà signalé par l'organisation de l'exposition des œuvres de Delacroix, en 1886, et par celle du centenaire de la Révolution, en 1889, s'est donné tout entier à l'arrangement des tapisseries du Grand Palais. Il a su les encadrer, les montrer sous le jour le plus favorable. A son goût très sûr, à son infatigable activité, qui ont triomphé de toutes les difficultés, est dû, pour une bonne part, l'heureux résultat obtenu. Nous ne devons pas moins de gratitude à M. Maurice Fenaille, l'amateur distingué qui connaît comme personne au monde l'histoire des tapisseries en général et de celles des Gobelins en particulier. M. Fenaille prépare sur notre manufacture nationale une publication magistrale. Il a bien voulu faire profiter l'exposition de son impeccable érudition en se chargeant d'abord du choix des pièces, puis de la rédaction du catalogue, enfin de la préparation de ces petites notices placées au-dessous de chaque tapisserie, où se trouve résumée l'histoire complète de la pièce, avec la mention du sujet, de l'auteur du modèle, de la date de la fabrication, des noms des tapissiers. Le public aime à être amplement informé ; il veut emporter de sa visite un souvenir exact, un enseignement. Nous croyons qu'il n'y a pas de moyen plus sûr de l'attirer et de l'intéresser que de lui donner des indications précises sur les chefs-d'œuvre placés sous ses yeux. MM. Fenaille et Calmettes ont donc eu la plus large part à la réussite de la célébration du centenaire des Gobelins. Il convenait de les remercier de leur si précieux concours.



L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS A BRUGES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

Entre les divers maîtres dont les œuvres se trouvent rassemblées sur les parois de l'hôtel provincial de Bruges, aucun n'est d'identification plus incertaine que Hugo van der Goes. Le grandiose triptyque de la *Nativité*, du musée des Offices, à Florence, est l'unique production d'origine historiquement établie qu'on soit en droit d'attribuer à ce remarquable coloriste. Ses points d'attache à Jan van Eyck, dont quelques historiens, après van Mander, avaient songé à le faire élève, se cherchent en vain. Traducteur impitoyable de la réalité, dans son paysage autant que dans ses figures, il se signale par une netteté de trait que, précisément, louait chez lui son contemporain, le poète Jean Le Maire, dans la *Couronne Margaritique*. La précision des contours confine à la sécheresse, l'éclat du coloris à la crudité. Dans la forme, il cherche peu l'élégance. Ses mains sont caractéristiques; correctement dessinées, d'ailleurs, elles sont trapues, noueuses, même chez les femmes. Ses têtes masculines, superbes d'énergie parfois, laissent surtout apprécier sa valeur. La *Mort de la Vierge* appartenant au musée de Bruges et depuis peu d'années restituée au maître, est un morceau de très grand style, auquel il n'a manqué, pour devenir célèbre, que d'être traité dans les proportions de la grandeur naturelle. Les têtes des Apôtres sont, pour la plupart, admirables. M. H. von Tschudi a fait un rapprochement

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVIII, p. 89 et 189.

très juste entre ce tableau et le même sujet traité par le maître de Flémalle — encore lui ! — appartenant à la National Gallery de Londres.

La gamme des colorations, par une circonstance difficile à expliquer, est atténuée. On croit se trouver en présence d'une détrempe. Ailleurs le coloris de van der Goes est riche, sinon harmonieux. Un petit triptyque de l'*Adoration des Mages*, exposé par le prince de Liechtenstein, scintille comme un joyau. Le rouge, le bleu, le pourpre, le vert, s'y mêlant aux ors et aux brocarts, font songer à quelque émail translucide.

Que la pensée soit venue de ranger dans l'œuvre de van der Goes le *Portrait de chanoine avec saint Victor ou saint Maurice* (n° 100 du catalogue) appartenant au musée de Glasgow, déjà reproduit par la *Gazette*¹ même, à l'appui d'un travail de M. Camille Benoît, on se l'explique par la dureté des oppositions. L'éclat du coloris, la fermeté du dessin, la surprenante facture, l'œuvre étant tenue pour flamande, l'avaient fait tour à tour attribuer à van Eyck, à van der Goes, à Memling, à Gérard David et même à Mabuse. Dans le milieu où elle se produit, vouloir la rattacher à aucun des maîtres précités nous paraîtrait hasardeux. Le tableau n'est point d'ailleurs d'une période avancée du xv^e siècle. Il est français sans doute², comme sa voisine, la dame sous la protection de sainte Marie-Madeleine (à MM. de Somzée), — nous en avons dès l'origine informé le possesseur. Le personnage représenté dans la peinture de Glasgow est bien de la maison de Clèves, à en juger par l'écu de « saint Victor » et par sa bannière, où se répète l'escarboucle à huit rais d'or sur fond de gueules. Notre savant confrère, M. Bouchot, assure qu'il s'agit de saint Georges, ou de saint Michel, lesquels toujours, au xv^e siècle, ont leur écu chargé du même ornement. Nous ferons remarquer que saint Michel est rarement représenté sans ailes. Divers membres de la famille de Clèves furent élevés à la prélature. Il y eut notamment les deux fils de Jean I^{er} († 1481), Adolphe, qui fit partie du chapitre de Saint-Lambert, à Liège, mort âgé de 37 ans en 1498, et Philippe, né en 1467, successivement prévôt de Strasbourg, évêque de Nevers, d'Amiens et d'Autun, mort en 1505³.

1. *La Peinture française à la fin du XV^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVI, p. 371).

2. M. le Dr Friedlaender l'avait déclaré tel à l'exposition de la New Gallery à Londres, en 1900 (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIV, p. 245-258).

3. Baron de Chestret de Hanefte, *Histoire de la maison de Lamarck*. Liège, 1898.

A s'en rapporter aux études de M. René de Vauloger sur la même œuvre, parues dans la *Chronique des Arts*¹, ni l'un ni l'autre ne peuvent être acceptés. On demeure frappé cependant de la grande analogie de traits de Jean I^{er} de Clèves, dans un portrait du Cabinet des estampes de Paris, avec le personnage de la peinture de Glasgow. Ceci nous amène à nous demander si le père et le fils n'y sont pas figurés côte à côte.

Plus d'un portrait exposé à Bruges pourrait être attribué à Hugo van der Goes. Si, comme nous l'assure le catalogue, les deux belles effigies appartenant à M. Léopold Goldschmidt représentent Tommaso Portinari et sa femme, les droits de Memling sur ces remarquables peintures se trouvent passablement affaiblis, encore que le privilège de retracer l'image du représentant des Médicis à Bruges eût pu être attribué à plus d'un peintre en renom. Les « Portinari » des portraits de l'exposition semblent plus jeunes de beaucoup que ceux du retable de Florence, dont l'homme, surtout, ne rappelle qu'assez vaguement la physionomie. Seulement, un critique très familiarisé avec les choses de Florence, M. A. Warburg, en a fait la remarque, le collier de la dame est le même que celui porté par l'épouse de Tommaso, sur le portrait des Offices, à Florence.

Longtemps ce fut à van der Goes, aussi, que la tradition attribua le joli portrait de Philippe le Beau — plutôt Charles-Quint jeune — appartenant à la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges. Le catalogue le donne aujourd'hui comme d'un maître inconnu, chose à coup sûr prudente en ce qui concerne van der Goes, mort en 1482, quand Philippe avait quatre ans à peine.

Thierry Bouts, Memling, Gérard David, sont, à l'exposition de Bruges, les personnalités dominantes. A eux appartient la grande salle de l'exposition. C'est comme par un défi aux parallèles que les églises et les couvents de Bruges se sont dessaisis de leurs œuvres maîtresses. Mentionner la *Chasse de sainte Ursule*, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, le portrait de Martin de Nieuwenhove, équivalant à proclamer de nouveau leur supériorité. La *Vierge environnée de saintes*, le chef-d'œuvre de Gérard David que possède le musée de Rouen, a été, dans la *Gazette* même, l'objet de savantes études, au temps où cette grandiose production, de maître jusqu'alors inconnu, fut restituée par M. Weale à son légitime auteur².

Entre Gérard David et Memling les rapports sont manifestes,

1. 26 avril, 10 et 17 mai 1902.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} pér., t. XX, p. 542.

ils puisent aux mêmes sources, marchent dans les mêmes sentiers. Bouts, à aucun titre, ne se confond avec eux, et l'on ne songe pas sans surprise que ses pages principales aient pu être longtemps attribuées à Memling.

A Haarlem, sa ville natale, à Louvain, sa patrie d'adoption, il subit d'autres influences. Non loin de lui avait travaillé ce typique Gérard, dit de Saint-Jean, ou encore Petit Gérard, qui, dans sa brève carrière, créa plus d'un chef-d'œuvre, et cet Albert van Ouwater, dont le musée de Berlin conserve une production, la seule déterminée jusqu'ici avec une entière certitude, où un prodigieux sentiment de la nature se mêle à une faculté de la rendre, dont bien certainement ses successeurs devaient subir l'influence.

A l'exposition de Bruges, Gérard de Saint-Jean est représenté par un tout petit tableau, très remarqué dès le début, appartenant à M. Percy Macquoid, l'artiste anglais bien connu¹. Le peintre y a représenté *Saint Jean-Baptiste au désert*. Un coup d'œil suffit pour le rattacher à ses pages de si puissante expression, appartenant au musée de Vienne. Le type du saint anachorète est exactement le même que celui du personnage du premier plan de la scène représentée par le peintre dans un des panneaux du musée autrichien. Ce visage est d'ailleurs bizarre et de facile recognition : long, émacié, des yeux très rapprochés, un front presque caché par une chevelure noire se confondant avec la barbe. Pour les deux figures, un même modèle a posé. Relevé par une tonalité harmonieuse (une draperie d'un bleu turquoise, rarement rencontré dans les tableaux du temps, en fournit la note dominante), de facture à la fois très savante et très libre, un délicieux fond de paysage faisant songer à celui de la *Pietà* de l'autre panneau de Vienne, le petit ensemble mérite d'être signalé comme des plus intéressants pour l'étude de son auteur.

Un autre tableau, de plus grandes dimensions, s'il n'est pas de Gérard, est certainement le travail d'un artiste très influencé par lui. Cette œuvre, exposée par sir C.-A. Turner, à Londres, a pour sujet *L'Institution de la dévotion au Rosaire* (n° 256), c'est-à-dire la remise du Rosaire à saint Dominique par la Vierge, la distribution et la vénération du Rosaire, la prédication de saint Dominique. Un dévernissage poussé trop loin semble avoir altéré la couleur de ce tableau d'aspect imprévu. L'extraordinaire liberté de la facture, l'heureuse

1. Ce précieux morceau est devenu depuis la propriété du musée de Berlin.

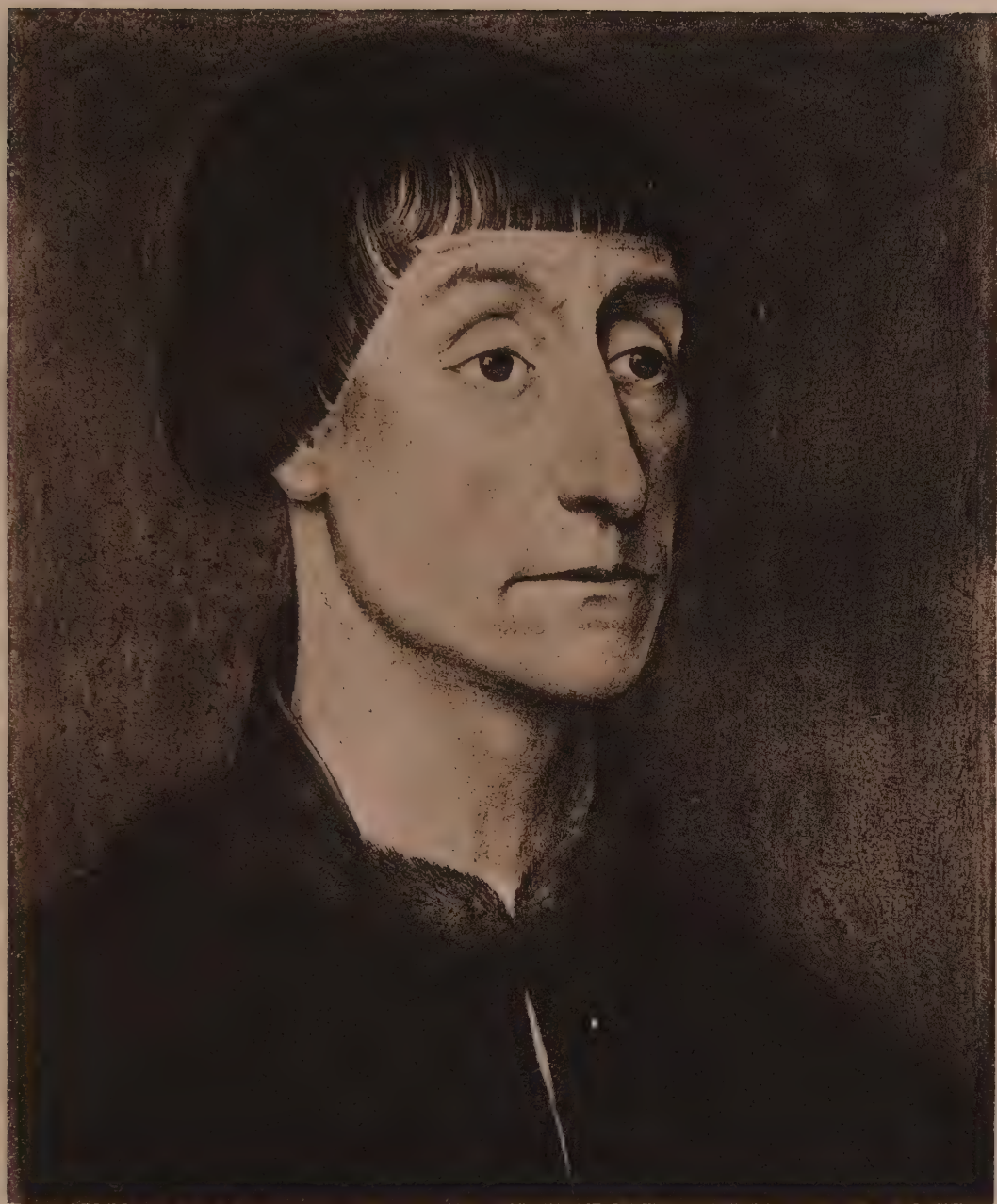
disposition des groupes, la remarquable entente de la perspective aérienne, lui donnent un aspect presque moderne. La présence, dans cette composition, d'une reine de France, suivie de sa cour, a fait croire à une œuvre de l'école française ; le type confine de trop près à celui de Gérard de Saint-Jean, pour ne pas donner une présomption très forte en faveur de l'attribution à ce maître. Il y a même à l'avant-plan, à droite, un courtisan de la suite de la princesse, dont la longue chevelure blonde, la toque posée sur l'oreille, le justaucorps vert, le manteau rouge et les houseaux jaunes font partie de la garde-robe du peintre de Haarlem. Nous devons, faute de place, nous abstenir de consacrer un plus long examen à cette peinture de si puissant intérêt et de si haute valeur artistique.

A l'école de Haarlem se rattache aussi le *Calvaire* exposé par M. Glitza, de Hambourg, une page extrêmement curieuse attribuée peut être à tort à Gérard de Saint-Jean, mais certainement conçue dans le style de ses œuvres.

Signalons, enfin, comme se rattachant à la même catégorie de productions énigmatiques, la petite *Vierge* debout, tenant l'Enfant Jésus, à l'entrée de l'abside d'une chapelle. Deux anges musiciens forment les volets de ce triptyque, appartenant à M. Mann, de Glasgow (n° 89). Cette peinture, présentée dans d'autres expositions déjà, y fut, comme à Bruges, l'objet d'intéressantes controverses. Désignée tour à tour comme espagnole, comme italienne, comme flamande, on la catalogue maintenant comme de Memling. Elle nous semble infiniment plus près de l'école de Haarlem. Le type des anges surtout la rapproche des œuvres de Gérard de Saint-Jean. La Vierge est d'ailleurs très à part et rappelle certaines estampes du xv^e siècle. La draperie, d'un blanc bleuâtre, à plis épais, constitue un remarquable morceau de peinture, et d'un caractère trop spécial pour suggérer aucun rapport avec Memling.

Thierry Bouts, formé dans le voisinage immédiat de Gérard de Saint-Jean, n'est pas sans trahir l'influence de communes origines. Déjà M. Camille Benoit, dans la *Gazette*, a insisté là-dessus. La *Cène*, magistrale peinture appartenant à l'église Saint-Pierre, de Louvain, qui occupa son auteur du mois de mars 1464 au mois de février 1468 ; le *Martyre de saint Érasme*, à la même église ; le *Martyre de saint Hippolyte*, à la cathédrale de Bruges, forment à l'exposition un ensemble impressionnant et imprévu.

Dessinateur de grand style, bien qu'un peu anguleux, coloriste



Roger Van der Weyden, pinx.

Héliog. J. Chauvet

PIERRE BLADELIN, CHAMBELLAN DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE

(Collection de M.R. von Kaufmann, Berlin)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf Paris

admirable et singulier en outre, Bouts appartient aux plus hautes personnalités artistiques du xv^e siècle. Si la *Cène* avait pu être rapprochée de ses volets, aujourd'hui à Munich et à Berlin, l'effet d'ensemble eut été écrasant. Les types de Bouts sont très accusés, très personnels et, d'emblée, remettent en mémoire ceux de Gérard de Saint-Jean. Les Apôtres de la *Cène* en fournissent le plus précieux exposé : figures graves, aux joues creuses, au nez droit, rarement aquilin, à la barbe plus longue que fournie, laissant à découvert une bouche aux lèvres fines et abaissées. A peine est-il besoin de faire ressortir combien ce type est voisin de celui du Christ de Quinten Massys. Impossible de ne point se sentir gagné par la conviction que voici le maître du forgeron d'Anvers, par l'origine louvaniste de celui-ci. La chose est si vraie que, même à l'exposition, figure sous le nom de Massys, une *Tête de Christ* appartenant à MM. de Somzée, laquelle n'est, comme déjà le fit remarquer M. Friedländer lors de l'exposition de la New Gallery, à Londres, en 1900, qu'une œuvre d'un pseudo-Bouts, le maître dit « de l'*Assomption de la Vierge* », sans doute Albert, le fils du peintre.

Le type féminin chez Bouts est régulier, mais impassible. Du reste, le peintre idéalise peu. Sous son pinceau, les martyres de saint Hippolyte et de saint Erasme se réduisent presque à de purs incidents. Les spectateurs, les acteurs eux-mêmes, s'en émeuvent peu. Dans le *Martyre de saint Érasme*, de la plus affreuse cruauté, puisqu'on y voit enrouler sur un treuil les entrailles du bienheureux, les tortionnaires s'acquittent de leur besogne en vulgaires tâcherons. L'un d'eux seulement serre les dents sous l'effort, et nous retrouvons précisément cette contraction de la figure, à Anvers, dans le chef-d'œuvre de Quinten Massys, où l'on voit saint Jean plongé dans la chaudière d'huile bouillante.

Bouts, avons-nous dit, est un remarquable paysagiste. C'est, en outre, un traducteur fidèle de la nature ambiante. Dans le fond d'un *Crucifiement* appartenant à M. A. Thiem, de San Remo (n° 40), se découvre un panorama de Bruxelles, avec la tour de l'hôtel de ville, la porte de Hal, et le beffroi (l'église Saint-Nicolas).

La haute et inflexible conscience de Bouts lui permettait d'être à l'occasion, un portraitiste de premier ordre. Dans la *Cène*, où il se représente dans un rôle secondaire ; dans un portrait, le sien encore, appartenant à M. le baron Oppenheim, il se classe au premier rang des maîtres du genre. C'est son image encore, sans nul doute, que l'on retrouve sous les traits de saint Luc, dans un tableau

malheureusement assez maltraité par une restauration, appartenant à lord Penrhyn (n° 115). Le saint patron des peintres s'occupe de tracer sur le papier le portrait de la Vierge, assise devant lui sur un haut fauteuil à baldaquin, tenant l'Enfant Jésus. La Madone n'est point gracieuse ; le petit Jésus est plutôt maussade. Saint Luc, sous les traits de Bouts, moins avancé en âge que dans la *Cène*, est, en revanche, une belle et noble figure. Le peintre, coiffé de son traditionnel bonnet, de teinte violacée cette fois, porte une robe de nuance plus claire. Il s'agenouille à même le pavement. Le mobilier de la pièce, le paysage du fond, vu par les arcades, l'atelier du peintre surtout, qu'on aperçoit par une porte entr'ouverte, présentent un grand intérêt. Saint Luc a momentanément délaissé le chevalet où repose une image ébauchée de la Madone. Elle se découpe en blanc sur le fond rouge. Les ustensiles du peintre, ses pinceaux, sa palette de forme assez spéciale, sont des détails d'information précieuse. La gamme un peu criarde des colorations, le vert intense de la draperie recouvrant un siège, au fond de l'appartement, doivent être portés au compte de la fâcheuse remise à neuf de cette intéressante production, nécessairement antérieure à la *Cène*, Bouts y apparaissant plus jeune.

Le *Christ chez Simon* (n° 39), à M. Thiem, peut être envisagé comme le prototype de diverses répétitions. L'une existe au musée des Hospices, à Bruges même ; une seconde, en contre-partie, au musée de Bruxelles. L'attribution à Bouts se motive par de très hautes qualités picturales, un coloris splendide, l'exécution admirable des détails. Il y a là aussi un jeune moine blanc, prosterné en prière dans l'embrasure d'une porte, qui est un véritable chef-d'œuvre. Les types, cependant, ne concordent pas d'une manière précise avec ceux de Bouts. Le Christ surtout nous laisse perplexe.

Comme portraitiste encore, le peintre donne de nouvelles preuves de sa supériorité dans les images d'Hippolyte Berthoz et d'Élisabeth de Keverwyk, donateurs du *Martyre de saint Hippolyte*, figurés sur le volet de ce précieux retable.

Nous avons déjà dit un mot du fils de Thierry, Albert, le peintre probable de l'*Assomption de la Vierge*, deux fois répétée au musée de Bruxelles. De lui procèdent de nombreuses productions exposées à Bruges : les beaux volets du *Buisson ardent* et de la *Toison de Gédéon* (n° 41), à M. Crews, de Londres, réplique de deux remarquables peintures de la collection Rodolphe Kann, de Paris ; deux autres volets représentant des ecclésiastiques avec leurs saints patrons,

appartenant à M. R. von Kaufmann (« Gérard David », 141-142); une tête du *Christ couronné d'épines*, au Dr Martius, à Kiel, etc.

Malgré l'importance et les origines multiples des œuvres qui y figurent, l'exposition de Bruges est, peut-on dire, la glorification de Memling et de Gérard David. A l'exception de la *Vierge* de Rouen, c'est avec ses propres ressources qu'y pourvoit la Belgique. La part de l'étranger, si importante qu'elle soit, ne constitue qu'un appoint. Moins que David, Memling se révèle sous un jour nouveau. Seuls peut-être, ses portraits donnent une note quelque peu imprévue. Aussi avons-nous jugé devoir mettre les principaux sous les yeux du lecteur. Eussent-elles été plus abondantes encore, les œuvres exposées du noble et suave artiste ne pouvaient rien ajouter de nouveau à la caractéristique de son génie.

On peut regretter l'absence de la *Bethsabée* de Stuttgart, mais, sauf cette lacune, étant donné ce qu'on pouvait faire, Memling apparaît ici dans tout le rayonnement de sa gloire. Par malheur, rien ne vient éclaircir le problème de ses débuts. Le merveilleux petit triptyque dit de « Sir John Donne », exposé par le duc de Devonshire et dont la date, d'après les supputations de M. J. Weale, se fixe à 1468 environ, cette petite *Glorification de la Vierge* n'est pas sensiblement différente des créations similaires de date fort postérieure. Le peintre paraît s'y être représenté sur l'un des volets. Il est sans barbe et fort différent, comme physionomie, des portraits traditionnels; mais il apparaît ici dans la force de l'âge. Eh bien, dans cette création (la plus reculée qu'on connaisse de son pinceau), nous trouvons, d'ores et déjà, les types, les attitudes, les relations de ton qui nous sont familiers. La Vierge, l'Enfant Jésus, les anges, ne sont en rien différents de ceux aperçus à travers l'ensemble des productions du maître, à part, peut-être, un peu plus de délicatesse dans le procédé. Le saint Jean est presque identique à celui d'un des volets de Vienne. De même l'un des anges placés aux côtés de la Madone offre, en souriant, une pomme à l'Enfant Jésus. Cette donnée, on le sait, se répète vingt fois dans les peintures de Memling. De même, nous voyons se reparaître, avec les couleurs réelles, sur un tableau appartenant au prince de Liechtenstein, le saint Antoine figuré en grisaille sur le volet extérieur droit du petit triptyque de sir John Donne.

Au point de vue de la recherche des origines artistiques de Memling, il importe de signaler spécialement un tableau de maître inconnu, invoqué par M. Weale comme ayant influé sur Gérard

David, le *Mariage de sainte Catherine*, conservé aujourd'hui au musée de Bruxelles. Cette peinture appartient, à dater de 1489, à l'église Notre-Dame de Bruges. Nous n'hésitons pas à l'envisager comme antérieure. Elle était autrefois classée, à Bruxelles, parmi l'école allemande et, malgré tout, elle détonne quelque peu dans le milieu où elle se produit. Dans cet ensemble, à certains égards très remarquable, où la Vierge, comme dans le tableau de David, est environnée de saintes, il importe de signaler l'identité presque absolue du groupe de Marie et de l'Enfant, avec le groupe correspondant du retable du duc de Devonshire. Les rencontres de ce genre ne sont point fortuites¹. A rapprocher les deux créations, on hésite à envisager celle de l'inconnu comme inspirée par l'autre.

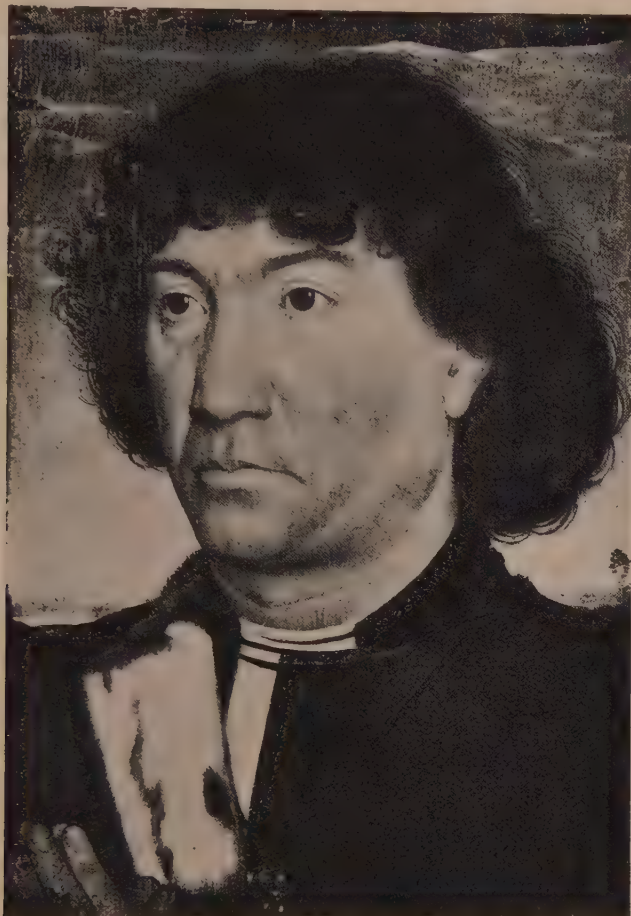
Qu'on ne nous en veuille pas d'omettre ici l'analyse des pages grandioses de Memling répandues dans les collections belges et où celles de Bruges occupent le premier rang. Celles venues de loin, que le hasard a un moment rapprochées, sollicitent les premières notre attention, non pas qu'elles soient supérieures, mais à cause de l'intérêt qu'elles éveillent. Tout le monde connaît le *Mariage de sainte Catherine* de l'hôpital Saint-Jean ; peu de personnes avaient eu, jusqu'ici, l'occasion de voir sa réduction appartenant à M. Léopold Goldschmidt, à Paris. Il est certain que les changements apportés par le peintre en ont amélioré la composition. Le donateur y apparaît dans le champ même du tableau ; un paysage admirable y remplace le fond d'architecture. Les anges, tous deux musiciens, y sont plus gracieux aussi. C'est, en un mot, une œuvre nouvelle et puissante dans ses étroites dimensions.

Que Memling ait appartenu aux citoyens aisés de Bruges, on s'en étonne peu à mesurer sa fortune à l'étendue de sa clientèle. S'il travailla pour les églises, il travailla aussi pour les oratoires. La quantité de ses petites *Madones* accompagnées d'anges ou de donateurs est surprenante. Toutes appartiennent à une même donnée. Leur dimension varie moins que leur qualité, laquelle fait croire parfois à l'intervention d'auxiliaires. M. Justi en a retrouvé jusqu'au fond de la chapelle des Rois catholiques à la cathédrale de Grenade. Plusieurs figurent à l'exposition de Bruges, envoyées par le prince de Liechtenstein, par M. Thiem, par le duc d'Anhalt, par M^e Stephenson Clarke. Cette dernière nous paraît devoir,

1. La Madeleine, comme nous le faisait observer M. Durand-Gréville, est exactement la même figure que celle qui représente la même sainte de la *Mise au Tombeau*, de Roger van der Weyden, du musée des Offices, à Florence.

précisément, être la répétition de la peinture indiquée par M. Justi.

Parmi les plus précieux envois de l'étranger figure l'*Annonciation* appartenant au prince Radziwill, de Berlin. On assure que le cadre primitif de cet exceptionnel morceau portait, sur le chan-



PORTRAIT D'HOMME, PAR MEMLING

(Musée de la Haye.)

frein, la date 1482, considérable dans la vie du maître, antérieure d'une couple d'années à l'achèvement du portrait du bourgmestre Moreel, morceau capital, faisant partie du retable de saint Christophe, saint Maur et saint Gilles, et que nous avons reproduit.

Rompant avec la formule établie par les Italiens, Memling place la Vierge debout. Elle est vêtue d'une robe flottante, de couleur blanche légèrement nuancée de bleu, et d'un manteau bleu. Elle s'est levée

respectueusement à l'apparition du messager céleste, vêtu d'une chape tissée de pourpre et d'or. Au-dessus de sa tête plane le Saint-Esprit ; elle se sent défaillir. Deux anges la soutiennent avec des témoignages de joie et de respect. Leurs robes aux nuances tendres, le lilas, le blanc irisé, s'harmonisent avec leurs ailes bleues et vertes. L'intérieur où se passe la scène, le lit aux courtines rouges, la crédence avec ses menus accessoires, tout l'ensemble de la disposition, l'effet même, sont nouveaux pour nous. Si le coloris a moins d'éclat, en revanche il a plus de douceur et ajoute au charme de la scène, la plus gracieuse qu'ait tracée le pinceau de Memling.

Comme Fromentin le dit de Memling, il copie et il idéalise. Ses personnages sont peints d'après nature. Les femmes, douces et gracieuses, puisent dans leur modestie un charme tout particulier. Leur chevelure, ondulée à peine, encadre un front élevé, d'une remarquable pureté. La paupière mi-close, sous l'arc régulier des sourcils, la bouche petite, le menton très court, forment, avec l'ovale régulier du visage, un ensemble agréable, mais de peu d'expression. Il est des œuvres où la Vierge semble moins jeune que dans d'autres. On peut en dire autant de l'Enfant Jésus, qui n'est plus le chétif nourrisson de van der Weyden, mais est empreint de la grâce mutine d'un enfant conscient de ses gestes. Nous en avons trouvé le type, avec un peu de surprise, dans le petit garçon placé derrière le personnage du portrait exposé par le Gymnase évangélique d'Hermannstadt. Dans le portrait de femme, qui sert de pendant au précédent, figure le petit chien, un barbet, presque identiquement représenté aux pieds de la suivante dans la *Bethsabée*, la magnifique peinture de Stuttgart ; le même chien réapparaît dans un des petits panneaux exposés par le musée de Strasbourg, œuvres dont il importe de dire un mot.

Quelle est la part de Memling dans cette suite intéressante de peintures ? Aucune, disent certains critiques. Nous n'allons pas aussi loin. Tout d'abord il convient de noter la signification de cet ensemble. M. « Georges de Loo » (Georges Hulin) dans son très savant catalogue critique de l'exposition, la détermine à merveille. C'est un triptyque, avec, au centre, le Ciel (Dieu le père), l'Enfer (Lucifer) ; sur les volets, à l'intérieur, la Mort opposée à la Vanité de la vie ; à l'extérieur, les armoiries¹ du propriétaire et une tête de mort ;

1. Ces armoiries sont d'argent, au griffon de gueules, armé et becqué d'or, au chef d'azur, à trois fleurs de lys d'or. Devise : *Nul bien sans peine*. Plusieurs familles

au-dessous de celle-ci, nous lisons cette phrase : *Scio enim quod Redemptor meus vivit.*

Nous n'insistons pas sur la ressemblance évidente de l'image du Père Éternel avec le panneau central du grand retable de Najera, au musée d'Anvers; à l'exposition, tout le monde peut le constater.



PORTRAIT DE FEMME AGÉE, PAR MEMLING

(Collection de M. N..., à Paris.)

Nous pouvons passer sous silence les symboles. Plus intéressante est la figure de la *Vanité*, jeune femme dépouillée de tout voile, debout, dans un riant paysage, où, sur le tapis de fleurs, trois chiens prennent leurs ébats. Cette figure nue a surpris, choqué même, quelques personnes. Memling en a fait d'autres, les a même multipliées dans son *Jugement dernier* de Dantzig. La figure d'*Ève*, du musée de Vienne, nous fournit une autre étude de nu. Ce n'est françaises ont adopté cette devise : de la Noue Harent, de Hault; également Montemerli, famille italienne, sans doute.

donc point cette particularité qui peut faire repousser l'idée de son intervention. Considérées au point de vue de la valeur artistique, les peintures ont un mérite sérieux. Jadis, à Strasbourg, on les attribuait à Simon Marmion. Nous n'avions jamais cessé de les considérer comme plus apparentées avec Memling. L'impression demeure, sauf à croire au concours du pinceau de quelque auxiliaire.

Les scènes de la Passion, dans l'œuvre de Memling, sont d'expression beaucoup plus contenue que chez van der Weyden, son maître. Dans la *Pietà* que nous reproduisons, appartenant au prince Doria, le plus émouvant des sujets du genre issus de son pinceau, l'artiste introduit un donateur, très proche du personnage représenté dans le portrait d'Hermannstadt. La nature tendre et recueillie de Memling répugne à la déformation des traits sous l'empire de la douleur. C'est d'ailleurs une scène profondément touchante que le baiser déposé par Marie sur le front meurtri du Sauveur. Madeleine, on le remarquera, s'essuie les yeux d'un bout de son voile. Le geste ne manque pas de grâce.

Comme portraitiste, Memling trouva ses principaux modèles dans l'opulente bourgeoisie brugeoise. Si l'on en juge par l'attitude de ses personnages, fréquemment représentés en prière, ses portraits ont dû souvent faire partie d'ensembles religieux. On ne peut douter que tel fut le cas du jeune gentilhomme, un des plus délicieux portraits de l'exposition, appartenant aujourd'hui à M. G. Salting, de Londres, comparable pour le charme de sa physionomie et sa grâce juvénile à ce portrait de lord Philippe Wharton, qui fut le succès de l'exposition van Dyck, à Anvers.

C'est encore le cas du beau portrait d'homme, que reproduit notre gravure, appartenant au musée de la Haye. Probablement fils de quelque étranger fixé à Bruges, fervent du fameux tir de saint Sébastien, le personnage, dont le splendide portrait appartient au baron Oppenheim, se présente avec plus de crânerie. Sa physionomie déterminée, sa lèvre altière, font croire à quelque gentilhomme de haut rang.

Une partie de l'intérêt de ces effigies se perd malheureusement, par suite de l'ignorance où nous sommes de l'identité des personnages représentés. Il est à craindre que cette lacune ne soit jamais comblée. OEuvre d'une nature privée, le portrait est condamné à ce sort inévitable et contradictoire de perdre sa destination essentielle, la pérennité du souvenir de celui qu'il représente.

Avouons, au surplus, qu'il y a aussi bien du charme dans les

spéculations auxquelles donne naissance l'étude de ces physiologies si caractéristiques de leur temps. A quel milieu social appartenait la femme âgée dont le peintre nous a laissé le merveilleux



PORTRAIT DE FEMME INCONNUE, ATTRIBUÉ A MEMLING
(Collection d'Anhalt, à Woerlitz.)

portrait, appartenant à M. N..., de Paris? On sait que le pendant de ce morceau de nature « naturante », provenant, comme lui de la collection Meazza, à Milan, fait partie du musée de Berlin; c'est le portrait présumé du mari de la dame, quelque vieux serviteur de la maison de Bourgogne sans doute. L'œuvre de Memling ne contient point de pages plus attachantes que ces effigies de si frappante

vérité, les plus belles de l'école flamande depuis van Eyck, couple dont les hasards du temps ont dissout l'union, rêvée sans doute éternelle !

Pas de Memling, mais digne de lui, cet autre portrait de femme, de physionomie si étrange (n° 108), provenant de la Maison gothique de Woerlitz. Cette fois encore, il s'agit de quelque femme de haut parage ; la coupe et la richesse du costume le prouvent. D'ordre supérieur, la facture indique un maître de date quelque peu antérieure à Memling, maître anonyme dont, croyons nous, un autre portrait féminin est entré à la National Gallery, de Londres, par le legs Lyne Stephens. Nous ne nous hasardons à proposer aucun nom. Il s'agit sûrement d'un Flamand.

La Chasse de sainte Ursule, que la légende avait placée au début de la carrière de Memling, en fut le couronnement. Combien plus poétique la réalité et plus touchante la pensée de cet ensemble de haute perfection, marquant la fin d'une existence écoulée tout entière dans l'oubli des heures et sanctifiée par la conscience de la joie que procurait aux autres la joie qu'avait éprouvée lui-même cet ouvrier sans reproche dans l'accomplissement de sa tâche !

Le périlleux honneur de recueillir la succession d'un tel peintre échut à Gérard David. Arrivé de Hollande artiste accompli, comme Memling était venu d'Allemagne, David fut, du vivant même de son confrère, en 1488, chargé de travaux par la municipalité de Bruges. De là l'origine de ses deux grandes pages de la *Justice de Cambyse* et du *Supplice de Sysamnès*, datées de 1489 ; appartenant au musée de Bruges. A l'exposition, elles encadrent sa *Vierge environnée de saintes*, du musée de Rouen, offerte par le peintre lui-même, à la communauté des religieuses de Sion, en 1509. L'ère des « Primitifs » est close. Gérard, contemporain de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, que, sans nul doute, il vit venir à Bruges, meurt plus tard que Raphaël. On ne peut nier cependant que ses œuvres ne le rattachent plutôt à Memling. A l'exposition figure de lui, sous le nom de Mabuse, une *Adoration des Mages*, appartenant au musée de Bruxelles, peinture qui, très longtemps, fut désignée et cataloguée comme de Jan van Eyck. Et, d'autre part, l'admirable *Sainte Famille* appartenant à M. Martin Le Roy, de Paris, est désignée à Bruges sous le nom de Quinten Massys.

Sous le nom de Memling, un petit triptyque de la *Messe de saint Grégoire* (n° 87), par Gérard David, répète, en petit, ses figures de saint Michel et de saint Jérôme du musée de Vienne, tandis que la

ravissante *Vierge à la bouillie*, du musée de Strasbourg (n° 209), figura sous le nom de Memling, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains. En somme, David n'est nullement un peintre immobile et voici pour le prouver une *Annonciation*, composée des volets d'un ancien triptyque du musée de Siegmaringen (n° 128). La gamme des tonalités y est remarquable. Il semble que dans la figure de la Vierge et dans le fond de l'appartement le peintre ait voulu harmoniser les diverses nuances du bleu. Bien avant Gainsborough il a triomphé d'une difficulté réputée insurmontable par Reynolds. Le manteau



TROIS DES PANNEAUX DE LA CHASSE DE SAINTE URSULE, PAR MEMLING
(Musée de Bruges.)

de l'ange nous montre aussi, dans sa doublure, des couleurs diaprées, peu habituelles chez notre artiste.

C'est sans doute une œuvre de jeunesse de David que le petit *Saint François recevant les stigmates*, pendant d'un *Saint Jean-Baptiste*, tous deux à M. von Kaufmann. L'extase du saint se traduit d'une manière et avec un sentiment rares à rencontrer, si ce n'est au xv^e siècle.

Placée dans le proche voisinage de l'admirable triptyque du *Baptême du Christ*, un des trésors du musée de l'Académie, reproduit encore comme de Memling dans les *Chefs-d'œuvre des grands maîtres* de Kellerhoven, la *Transfiguration* de l'église Notre-Dame nous paraît bien décidément devoir être attribuée à David, comme aussi la *Conversion de saint Paul* (n° 332), à M. A. Verhaegen. Exposée comme de Jacques Cornelisz, elle a sûrement des titres

moins sérieux à cette attribution que le n° 281, un triptyque représentant *La Vierge avec l'Enfant Jésus et des donateurs*, cataloguée comme de « Jacques d'Amsterdam », c'est-à-dire le même maître.

Nous allons étonner, sans doute, plus d'un en soulevant la question de savoir si Gérard David n'est pour rien dans l'exécution du ravissant tableau (n° 273) appartenant au comte de Limburg-Stirum : *Une Fête de famille en plein air, au château de Rumbeke* ? Le château, situé non loin de Ronlers, existe toujours. Seul, le couronnement de la tourelle a disparu. Nous sommes donc en pleine



RÉUNION DANS LE PARC DU CHATEAU DE RUMBEKE, PAR UN MAÎTRE INCONNU
(Collection de M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, Bruxelles.)

Flandre. David, personne ne l'ignore, est un paysagiste de premier ordre. Le fini de ses lointains confine au prodige. Il eut sûrement un œil conformé comme celui de Meissonier, capable de voir et de rendre avec précision les moindres détails d'un arrière-plan. Or, celui de cette *Fête au château*, où défile une cavalcade, où passe un troupeau de moutons, sans parler d'autres menus détails, est la chose la plus exquise qu'on puisse considérer. Les personnages sont des portraits assez mal conservés ; mais, chose essentielle, l'ensemble de la coloration est conçu dans la gamme harmonieuse de David.

M. Weale assure, nous le savons, que David n'est point lui-même l'auteur des paysages que l'on trouve dans son œuvre et que ceux-ci auraient été exécutés par Joachim Patenier. La thèse est

évidemment trop absolue. Patenier a pu prêter son concours à Gérard, comme il le prêta à d'autres, surtout à Quinten Massys, chose établie par des documents. Il n'y a certes aucune analogie entre les



JEUNE FEMME ÉCRIVANT UNE LETTRE
PAR LE MAÎTRE DIT DES « FEMMES A MI-CORPS »

(Collection Pacully, Paris.)

paysages de ce dernier et ceux de son contemporain David. La preuve, on la trouve à l'exposition même, dans le merveilleux petit *Crucifement*, appartenant au prince de Liechtenstein, issu de la collaboration des deux artistes¹. Figures et paysage se rattachent

1. Il existe des répétitions nombreuses de cette composition, probablement empruntée à un grand tableau de Massys que posséda l'église Notre-Dame, à

directement au grand tableau de *L'Ensevelissement du Christ*. Il n'y a aucun rapport entre les paysages très flamands de David et les sites mosans de Patenier. Personne ne méconnaîtra sans doute que l'étang avec ses cygnes, dans la *Fête au château*, ne soit un motif fréquent des fonds de Memling et de Gérard. Il n'y a donc rien de forcé dans le rapprochement que nous faisons entre le paysage de Rumbeke et les peintures de David.

Mais il nous faut poursuivre. L'exposition de Bruges est amplement pourvue des créations de deux peintres confinant à David. L'un est le « Mostaert » de Waagen, le peintre des *Sept Douleurs de la Vierge*, tableau-type de Notre-Dame, exposé sous le n° 178, et son pendant, le n° 179, *Portrait de Georges van de Velde*, *Un Conseiller de la ville de Bruges* et *Un Prévôt de la confrérie du Saint-Sang*, du musée de Bruxelles. Ce pseudo-Mostaert, identifié simultanément par MM. Weale et Hulin avec Adrien Isenbrant, élève de Gérard David, était déjà signalé par Waagen comme se rattachant au maître dit « des Femmes à mi-corps », de qui nous reproduisons un charmant spécimen, exposé par M. Pacully, de Paris : la *Jeune Femme écrivant une lettre*. On a été frappé à l'exposition du rapport entre ce peintre des Femmes à mi-corps et l'auteur du tableau de Rumbeke. D'instinct l'on s'est dit qu'il fallait chercher dans son voisinage l'auteur de la *Fête au château*. Que cet auteur ne soit point lui, mais plus près encore de David, cette opinion résulte de tout un ensemble de caractères appartenant en propre à celui-ci et que nous ne trouvons ni chez Isenbrant, ni chez le peintre des Femmes à mi-corps. Le professeur F. Wickhoff a, dans un récent travail, cherché à identifier avec Jean Clouet, ce maître encore indéterminé. Sa thèse se fonde en grande partie sur les textes français des poésies que chantent fréquemment les jeunes femmes¹. Le savant auteur a pu établir que les jolies paroles servant de thème à la musique jouée par les trois gracieuses jeunes femmes du tableau du comte Harrach, exposé à Bruges, sont de Clément Marot.

Anvers, et qui périt dans les troubles religieux du xvi^e siècle. Nous avons autrefois signalé dans la *Gazette* une des versions exposée, toujours comme l'œuvre de Patenier, à la National Gallery, de Londres. Une autre, en figures demi-nature, fait partie de la collection Mayer van den Bergh, à Anvers. (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. I, p. 351.)

1. Joissance vous donneray — Mon ami, et si vous menneray — La on pretend vostre esperance. — Vivante ne vous laisseray, — Encores quant mort seray, — Sy vous auray en souvenance.

Sans discuter ici le bien-fondé de l'hypothèse de M. Wickhoff, il nous faut désigner un tableau, non étudié jusqu'à ce jour, du maître des Femmes à mi-corps, un *Repos en Égypte* (n° 266) appartenant au comte Ch. d'Ursel, à Bruges. Le paysage y est tout à fait remarquable, flamand croyons-nous, avec un chemin de grands



PORTRAIT D'ISABELLE D'AUTRICHE PAR JEAN GOSSART, DIT MABUSE
(Collection de M. Cardon, Bruxelles.)

arbres, unique dans les tableaux du temps et n'offrant aucune analogie avec le paysage de Rumbekke.

Le pseudo-Mostaert de Waagen disparu, nous tenons du moins le réel, grâce à l'identification, par M. Gustave Glück, en 1896¹, du *Portrait d'homme* — sans doute celui du maître, mentionné par van Mander — appartenant au musée de Bruxelles et exposé à Bruges

1. *Zeitschrift für bildende Kunst.*

comme du « maître d'Oultremont ». Nous pouvons renvoyer le lecteur au travail de M. Glück et à la savante dissertation de M. Camille Benoît, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1899¹.

Au contingent du musée de Bruxelles est venu se joindre, à Bruges, une belle tête d'*Ecce Homo*, appartenant à M. Willett, de Brighton (n° 338), identique à celle du volet de gauche du retable du musée de Bruxelles, ainsi qu'un portrait de jeune homme, dit Juste van Bronckhorst, appartenant à M^{lle} O. Hainauer, de Berlin. La *Sibylle persique* exposée par M^{me} Hainauer, de Berlin, sous le nom de Mostaert est la répétition du buste de femme désigné comme un portrait de Jacqueline de Bavière, au musée d'Anvers et encore ailleurs. Les lecteurs de la *Chronique des Arts*² se souviendront que M. L. Dimier leur a signalé un autre exemplaire donné comme un portrait de demoiselle Anne de Driedreven, et daté de 1506. L'intervention de Mostaert est à rechercher. Nous ne l'écartons pas d'une manière absolue.

L'église Saint-Jacques, à Bruges, entre divers tableaux de maîtres inconnus, expose, sous le nom d'Albert Cornelisz, un *Couronnement de la Vierge*, dont on trouvera la reproduction dans la *Revue de l'Art Chrétien* (t. XII, 1901, pl. VI). C'est jusqu'ici l'unique production connue du peintre, décédé à Bruges en 1532 et sur l'origine de qui M. Weale n'a pu rien découvrir. Van Mander nous parle d'un Corneille Cornelisz, dit Kunst, fils et élève de Corneille Engelbrechtzen. Ledit Cornelisz, dit van Mander, s'en allait par intervalles travailler durant plusieurs années à Bruges. Nous ne savons s'il y a quelque parenté entre lui et l'auteur de la peinture de l'église Saint-Jacques. Au nombre des renseignements donnés par M. Weale sur ce peintre énigmatique³, nous recueillons celui-ci qu'Albert eut des fils peintres et que l'un eut pour prénom Corneille.

Ne laissons pas de dire en passant qu'un joli portrait équestre, dénommé *Charles-Quint* (n° 164), exposé par lord Northbrook comme de Bernard van Orley, de qui sûrement il n'est pas, serait une œuvre authentique de Corneille Engelbrechtzen, d'après l'attribution de M. Friedländer, lors de l'exposition de la New Gallery, à Londres, en 1900.

Jean Prévost, « bon peintre », dit Albert Dürer, lequel fut son hôte à Bruges en 1521, est encore un Brugeois d'adoption. Natif de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXI, p. 265.

2. *Chronique des Arts* du 12 avril 1902, p. 116.

3. *Le Beffroi*, t. I, pp. 1-22 (1863).

Mons, en Hainaut, il travailla à Anvers. Son grand *Jugement dernier*, reproduit par notre gravure, est au musée de Bruges. Il fut peint pour la municipalité en 1525. L'influence de van Orley s'y fait sentir,



LA VIERGE A LA FONTAINE, PAR JEAN BELLEGAMBE

(Musée de Glasgow.)

ainsi que celle de Jérôme Bosch. Deux autres interprétations de la même donnée appartiennent à M. Weber, de Hambourg, et au comte Ruffo de Bonneval, à Bruxelles. Elles semblent plus anciennes¹.

De Jérôme Bosch, ou supposés tels, nous trouvons à Bruges,

1. M. Georges Hulin a récemment consacré à Jean Prévost (Provost) une très intéressante étude, dans la revue belge *Kunst en Leven* (l'Art et la Vie).

outre le curieux tableau, *Le Christ présenté au peuple*, appartenant à M. L. Maeterlinck, à Gand, et que son possesseur a décrit dans la *Gazette*¹, — un beau *Jugement dernier*, appartenant à M. Pacully, de Paris, — un *Portement de Croix*, à la Société des Amis du musée de Gand, et diverses « diableries », titre sous lequel nous rencontrons une ancienne et bonne copie du *Jardin des délices*, de l'Escorial, appartenant à M. Cardon, de Bruxelles. M. Dollmayr, dans sa très remarquable et importante étude sur Bosch, assignait à Jan Massys une bonne partie des œuvres de ce maître, existant en Espagne, y compris les grands panneaux de l'Escorial. De Massys aussi nous paraît être le *Saint Christophe* (n° 234), à M. Novak, de Prague. La question Bosch est d'ailleurs fort complexe. Il était avéré dès le xvi^e siècle que nombre de pages signées de son nom ne pouvaient être son œuvre.

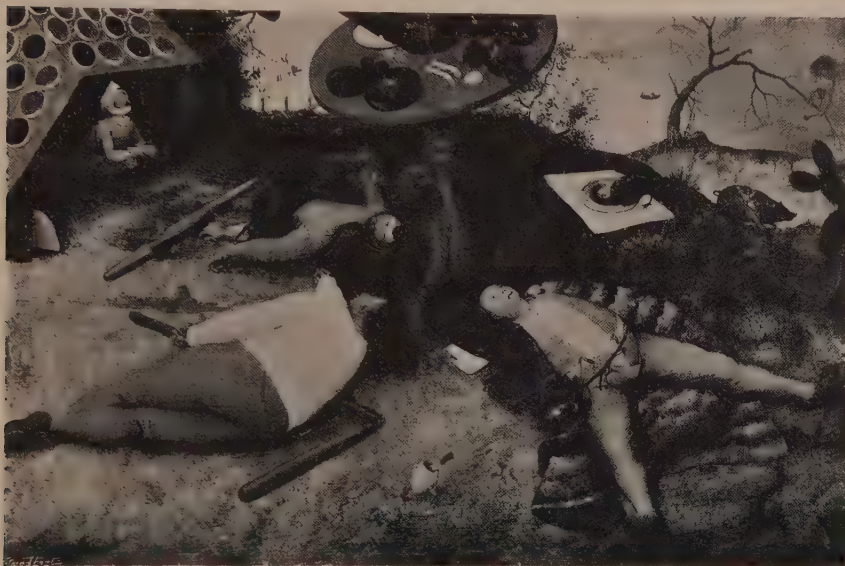
Il y eut au xvi^e siècle un copiste avéré, Marcel Coffermans ou Koffermans, dont M. Schloss, de Paris, expose une *Sainte Famille* signée, laquelle n'est qu'une copie de l'estampe du maître B. M. (B. n° 4). Le même Coffermans² serait l'auteur responsable des deux « Lucas de Leyde » (nos 391 et 392), où se répètent des gravures du célèbre artiste et d'autres œuvres similaires existant dans beaucoup de galeries. De lui encore émane, sans doute, la jolie suite de la *Passion* d'après les gravures de Goltzius, appartenant à M. L. Cardon, de Bruxelles (n° 392). L'on se demande s'il n'est point en outre l'auteur du petit triptyque (n° 87), déjà mentionné, *La Messe de saint Grégoire*. Le susdit Coffermans, dont nous avons signalé jadis aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une grande figure de la Madeleine rencontrée en Espagne, est par lui-même un maître peu intéressant, apparenté à Frans Floris. Un mot, en passant, d'un remarquable profil d'homme exposé par M. Cardon, de Bruxelles. Cette œuvre, attribuée à Lucas de Leyde, est sûrement italienne, lombarde, et, selon plusieurs critiques, de Bernardino Conti.

Sachons gré aux organisateurs de l'exposition d'y avoir ménagé une place aux maîtres du xvi^e siècle. Nous devons à cette circonstance bon nombre de pages d'un intérêt sérieux et parfois de haute valeur, comme, par exemple, la très remarquable représentation de Lancelot Blondeel, un maître trop peu étudié, et de Pierre Pourbus, son gendre, un portraitiste admirable.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 68.

2. C'est à M. Adolphe Goldschmidt qu'est due la mise en évidence de Coffermans comme faussaire.

Mabuse, Quinten Massys et van Orley, à côté de quelques œuvres non douteuses, servent aussi de prête-noms à des attributions fantaisistes. Nous tenons pour très authentique le *Vieillard amoureux* (n° 359) de Massys appartenant à la comtesse de Pourtalès, aussi bien que les *Têtes de vieillards* (n° 382) au prince Doria. Le *Cadran d'horloge*, enseigne supposée de la boutique de Josse, le frère de Quinten Massys à M. van Even, l'historien de l'école louvaniste, est d'un très sérieux intérêt. Nous avons dit ailleurs que le *Profil de vieillard*, signé *Quintinus Metsiis Pingebat anno 1513*, appartenant



LE PAYS DE COCAGNE, PAR PIERRE BREUGHEL LE VIEUX

(Collection de M. von Kaufmann. Berlin.)

aujourd'hui à M^{me} André, a pour point de départ le portrait de Cosme de Médicis, des Offices. Le *Christ bénissant*, au baron Schickler, nous a paru une œuvre belle et ancienne, répétant la fameuse tête du musée d'Anvers.

Le somptueux portrait d'*Isabelle d'Autriche*, par Mabuse, appartenant à M. Cardon, est tout ensemble un morceau de haute valeur artistique et de vif intérêt pour l'histoire. C'est encore une excellente chose également que le portrait de *Philippe de Bourgogne*, tout au moins le personnage présumé tel, à M^{me} Macquorid, à Londres.

Nullement de Mabuse, mais de Jean Bellegambe, est la *Vierge* du musée de Glasgow, reproduite par notre gravure. Le coloris, le

type de l'Enfant Jésus et de la Madone, enfin, le fond d'architecture, sont caractéristiques du maître.

A Dirck Velaert peut être attribué le charmant petit triptyque n° 191, l'*Adoration des Mages*, la *Pentecôte* et la *Vierge dans une gloire*, exposé par sir F. Cook, sous le nom de Mabuse. On sait que Velaert a été récemment identifié par M. Glück avec le fameux D* V.

Trois peintures authentiques de Pierre Breughel, dont deux jusqu'à ce jour inédites, forment le contingent très important de ce grand peintre. L'*Adoration des Mages* appartenant à M. Roth, de Vienne, est un morceau de haute saveur, remarquable par la gamme claire des colorations et l'expression des types, confinant à la caricature. Cette œuvre précieuse est datée de 1563. Le souvenir de Jérôme Bosch y est très apparent; mais, certainement, Breughel reste inférieur à la grandiose interprétation de son devancier.

Le *Pays de cocagne*, en revanche, à M. von Kaufmann, est de conception et d'exécution également délicieuses. On ne se lasse point d'en admirer le détail : le ravissant paysage où poussent des arbres en gâteaux, où le cochon tout rôti court déjà entamé, où les haies sont en saucisses, où un fleuve de lait serpente entre des montagnes de sucre, où l'œuf même, prêt à être gobé, marche vers la bouche du désœuvré. Et, dans ce pays de délices sont étendus, à l'ombre d'une table servie, les représentants des diverses classes sociales : l'étudiant, le laboureur, le guerrier. La gamme des tons est aussi claire, aussi joyeuse que la donnée elle-même. Le rose tendre du costume du jeune clerc, les chausses rouges du soldat, le vêtement gris du laboureur, tout cela forme une harmonie exquise. Disons que ce charmant tableau est daté de 1567. Le *Dénombrement de Bethléem*, au musée de Bruxelles, est de 1566. Ces diverses peintures sont donc de la dernière période de la carrière de leur auteur, illustrée par le petit tableau des *Gueux* du Louvre et couronnée par la *Parabole des aveugles* du musée de Naples.

La *Judith*, que reproduit notre gravure, d'après l'original de Jan Massys, appartenant à M. Dannat, est un morceau de grand style, non seulement un des plus beaux de son auteur, mais un des plus remarquables d'une période de l'art flamand jugée par quelques critiques avec une sévérité presque excessive. Le tableau est signé sur la lame du glaive tenu par l'héroïne biblique.

Nous nous sommes demandé, en considérant cette peinture, si, en dernière analyse, Jan Massys ne serait pas l'auteur de la fameuse *Bethsabée* de Stuttgart, comme déjà nous en avons le soupçon.

En déposant la plume, notre tâche serait imparfaitement remplie sans l'expression d'une gratitude très vive envers les promoteurs et les organisateurs d'une manifestation d'art, destinée, non



JUDITH, PAR JAN MASSYS

(Collection de M. Dannat, Paris.)

pas seulement, à laisser d'ineffaçables souvenirs à ceux qui ont eu le bonheur de la voir, mais destinée aussi, nous en avons l'espérance, à devenir le point de départ de nouvelles et fructueuses études sur l'histoire de la peinture au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècles.

A ce titre même nous avons à exprimer le regret de n'avoir

consacré qu'un espace relativement restreint à l'analyse de ses trésors. Beaucoup d'œuvres aussi, arrivées tardivement, n'ont pas pu être étudiées à la place qui logiquement leur appartenait. C'est notamment le cas des précieux panneaux appartenant à M. Théophile Belin, *La Légende de saint Georges*, dont il nous eut été agréable de pouvoir donner l'analyse et la reproduction. Il en est de même des panneaux de M. E. Delignières, d'Abbeville, lesquels, comme les précédents, nous ont paru français. Entre les collaborateurs de la *Gazette*, il s'en trouvera, nous nous plaisons à le croire, de plus renseignés que nous sur l'origine de ces intéressantes créations¹.

HENRI HYMANS

1. Déjà M. Georges Hulin, dans le dernier fascicule de son catalogue critique, leur consacre quelques pages intéressantes.

Erratum. — En parlant plus haut (p. 198) de la *Messe de saint Grégoire*, nous avons fait état de la forme peu fréquente du cierge tenu par le prêtre assistant à l'autel où se produit le miracle. De nouvelles recherches nous ont mis sous les yeux d'autres cierges de forme identique.





FRANÇOIS GUÉRIN

On ignore presque tout de la vie de François Guérin ; on sait qu'il est né à Paris, qu'il est mort à Strasbourg en 1791, et les renseignements s'arrêtent là.

Les livrets d'expositions et les revues périodiques nous permettent du moins de suivre sa carrière d'artiste. Il débuta modestement, en 1751, comme professeur adjoint de l'Académie de Saint-Luc, ce purgatoire des candidats à l'Académie royale. Guérin s'essaya dans tous les genres : peinture profane, peinture religieuse, peinture de la vie de tous les jours, portrait, paysage ; les catalogues de Saint-Luc nous apprennent qu'il fit des *Parques*, un *Bacchus*, une *Junon*, une *Tête* au pastel (1751), un *Christ avec une gloire de Chérubins*, un *Petit mangeur d'huîtres*, une *Sainte Famille* (1752) ; trois tableaux des *Ages*, appartenant à M. de Gourgues ; une *Léda*, une *Vénus qui embrasse l'Amour*, ces deux derniers à M. Buchelay de Savalette (1753) ; un *Martyre de saint Étienne* et un *Saint Nicolas*, pour la fabrique de Saint-Nicolas de Melun (1756).

Après dix ans d'attente, il fut enfin agréé à l'Académie royale le 31 janvier 1761, et reçu le 28 septembre de la même année « sur un *Marché* ». Il envoya au Salon de 1761 *Plusieurs petits tableaux* (telle est l'indication sommaire du livret) dont Diderot ne veut rien savoir. En 1765, il exposait des *Dessineuses*, une *Femme qui fait danser un chien*, une *Écolière*, un *Ange qui conduit un enfant au ciel*, autant de « misérables chiffons » (Diderot). En 1767, ce sont de petits tableaux peints à l'huile, en miniature, d'après « l'école d'Italie » que Diderot ne juge pas sans mérite.

Deux ans plus tard (1769), le célèbre salonnier compte Guérin parmi les dupes malheureuses de cette impulsion fausse ou vraie de la nature qui jette les hommes dans une profession où il n'y a nul honneur et très peu de profit à tirer. Il plaint les amateurs qui

achètent les œuvres de Guérin : l'abbé de Breteuil et M. Dutartre. Pour le premier, le peintre avait composé deux dessus de portes : *Sujets de fantaisie* « qui ne sont que de jolis riens » ; pour le second, un *Concert*, dont Gabriel de Saint-Aubin a fait un croquis dans son livret du Salon de 1769 (Bibliothèque Nationale), et un *Jeune homme qui parle science avec une demoiselle*. A ce même Salon figurait *M^{lle} Cha^{***}*, en *Diane, accompagnée de ses nymphes chassant le cerf aux abois* ; un second croquis de Saint-Aubin montre cette aimable personne sans voiles, comme il convient à l'amante d'Endymion. Le *Concert*, suivant Bachaumont, est un tableau gai au brillant coloris.

Un autre *Concert* est signalé en 1777, avec une *Joueuse de dominos*, du cabinet de l'abbé Pommyer, connu par le portrait de La Tour, à Saint-Quentin. Diderot, en 1775, loue le *Lever* et le *Coucher du soleil*.

Parmi les portraits de Guérin, on cite ceux de la *Comtesse de Lillebonne* et de *M^{lle} d'Harcourt*, sa fille (1763) ; la *Famille de la comtesse de Brionne*, tableau allégorique (1773). Il eut quelques commandes officielles : un *Portrait de Louis XVI*, en 1779, pour le bureau des secrétaires du roi, et une *Naissance du Dauphin*, en 1783.

D'après l'*Observateur littéraire*, nous apprenons qu'au Salon de 1761, Guérin exposa des « sujets familiers, quelques-uns, néanmoins, offrant de la galanterie » et que la plupart de ces petits tableaux appartenaient à M^{me} de Pompadour. Si donc les critiques dédaignaient Guérin, il n'en était pas de même des amateurs, et la protection de la favorite nous prouve que ce peintre, si oublié aujourd'hui, eut quelque vogue. Il eut même l'insigne honneur de faire un portrait de la marquise et de sa fille Alexandrine¹ ; l'œuvre, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, ne laisse pas que de présenter le plus vif intérêt.

Cette composition est certes aussi ancienne au point de vue iconographique qu'au point de vue de la peinture. La Pompadour, représentée de face en un somptueux boudoir, est assise sur un canapé, dont on ne voit que les coussins de soie et de velours ; la paroi du fond est occupée par une tenture brochée, formant des panneaux encadrés de moulures de bois richement sculptées et dorées et par une glace où se reflètent ces panneaux, un panier de fleurs artificielles, descendant du plafond, et le buste de la marquise. Celle-ci est parée d'un déshabillé extrêmement élégant, de pékin blanc et

1. Alexandrine Lenormand d'Étiolles, morte à l'âge de quatorze ans, au moment où l'on songeait à lui faire épouser le duc de Chaulnes. M^{me} de Pompadour avait eu une autre fille, morte en bas âge.



Pierre Guérin pinx

Héliog. J. Chauvet

LA MARQUISE DE POMPADOUR ET SA FILLE ALEXANDRINE
(Collection du baron Edmond de Rothschild)

rose à semis de fleurs ; le devant du corsage, à pointe, est décolleté en carré et garni de trois grands nœuds de ruban ; le même ruban est attaché à la manche à sabot à double volant de dentelle qui laisse voir l'avant-bras ; au poignet, un bracelet de perles ; un collier de perles au cou et une rangée de perles, formant girandoles, dans la coiffure à petite poudre. Le bas de la robe se relève sur un jupon de riches dentelles duchesses, qui tombe sur une petite mule à haut talon Louis XV. D'une main, elle tient entr'ouvert un livre, dont la couverture offre ses armes ; de l'autre, elle caresse un petit king-charles aux yeux brillants. Alexandrine, vêtue d'une belle toilette de dame en soie bleue, installée à côté de sa mère sur un tabouret de velours rouge, porte sur les genoux une cage, d'où elle a fait sortir un oiseau qui s'est posé au bout de son doigt. Au premier plan, un havanais, le fameux Mimy, fait des grâces au milieu de nombreux accessoires : table à écrire, rouleaux de dessins, livres, cartons à gravures de maroquin, aux armes de la marquise, fleurs, tout l'attirail de la femme qui se piquait d'être l'arbitre de la littérature et des arts. A droite, sur le lambris : *F.¹ Guérin, fecit.*

La physionomie de M^{me} de Pompadour ressemble à celle que Drouais a donnée à la marquise dans le beau portrait au manchon du musée d'Orléans, sauf que Guérin a aminci le visage, supprimé le double menton et agrandi les yeux ; les rubans qui ornent le corsage sont les mêmes dans les deux toiles.

D'autre part, l'attitude d'Alexandrine et la petite scène qu'elle joue rappellent son portrait, par Boucher, de la collection de M. Deutsch de la Meurthe, qui fut exposé en 1901 au Petit Palais².

Ces rapprochements pourraient laisser supposer que Guérin s'est inspiré de ces deux portraits, mais pour trancher une question aussi délicate il faudrait savoir de quelle année est la composition qui nous occupe, et ce renseignement nous fait défaut.

Diderot n'a jamais eu beaucoup d'indulgence pour Guérin. Dans son *État actuel de l'École française en 1767*, il a dressé un bulletin à la façon d'un magister. En face du nom de Guérin il écrit : *rien*. Parmi les autres nullités, on trouve Voiriot qui méritait mieux, ses beaux portraits de *Nattier* et de *Pierre* (au Louvre) en

1. C'est par erreur que la gravure qui accompagne cet article porte le nom de Pierre Guérin ; le prénom de notre Guérin est François. La toile mesure 0^m22 de hauteur sur 0^m25 de largeur ; elle faisait partie de la collection de la duchesse de Berry.

2. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVI, p. 8.

font foi. C'est aussi dans cet *État* que Boucher reçoit le coup de pied de l'âne : « à peine laissera-t-il un nom, et il eût été le premier de tous s'il eût voulu ». Dans un *nota bene*, Diderot fait quelques réserves qui nous rassurent ; il avoue que lorsqu'il dit que tel peintre est mauvais, c'est relativement au titre d'académicien dont il est décoré. « Dans le vrai, ajoute-t-il, il n'y en a aucun qui n'ait quelque talent, et en comparaison de qui un homme du monde qui peint par amusement et par goût, un peintre du Pont-Notre-Dame, même un académicien de Saint-Luc, ne soit un barbouilleur. » L'aveu était nécessaire. Sans que l'on puisse placer Guérin à un rang élevé, le portrait de M^{me} de Pompadour révèle un charmant artiste. Dans cette œuvre, il se montre miniaturiste consciencieux et délicat, qui connaît toutes les ressources de la peinture à l'huile.

Guérin exposa à tous les Salons de 1761 à 1783, sans grand éclat, comme on voit, mais non sans profit. Toutefois, jusqu'à plus ample informé, il est surtout pour nous le portraitiste de la marquise de Pompadour, dont il nous a donné une très agréable effigie, toute de grâce froufroulante et de frivolité ; il a fort bien rendu la recherche un peu outrée de la parvenue et l'assurance victorieuse de la favorite.¹

CASIMIR STRYIENSKI

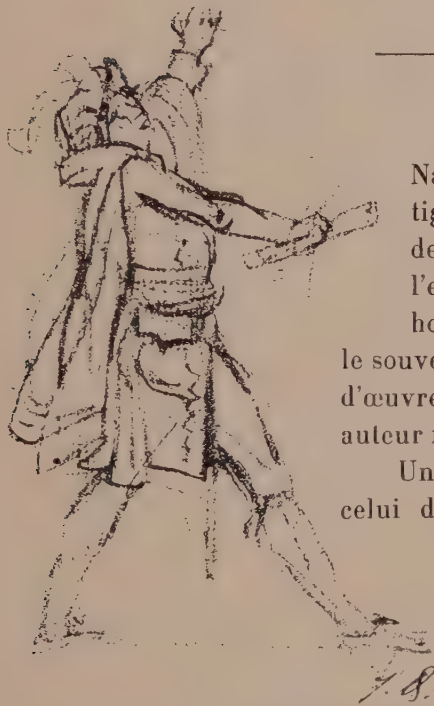
1. Nos recherches au Cabinet des estampes ont été infructueuses ; nous n'avons trouvé aucune gravure d'après François Guérin. Les catalogues de ventes ne nous ont fourni qu'un seul document, le voici : Vente Choiseul-Praslin (1808), une *Scène nocturne* : deux amants s'embrassent en sortant d'un pavillon éclairé de bougies ; à gauche, se montre un jaloux, dans l'ombre ; 16 pouces sur 13. Vendu 1.023 francs.





UN DESSIN INCONNU DE LA “ DISTRIBUTION DES AIGLES ”

DE LOUIS DAVID



Élevé à la dignité impériale, Napoléon songea à affermir son prestige au moyen de cérémonies qui devaient favorablement influencer sur l'esprit de la foule. Mais, comme les hommes oublient, il voulut perpétuer le souvenir de son triomphe dans une série d'œuvres d'art que la haute valeur de leur auteur recommanderait à la postérité.

Un nom s'imposa à l'esprit de Napoléon : celui de David, alors à l'apogée de sa renommée. Pour permettre au peintre de retracer fidèlement l'aspect de ces cérémonies, des places spéciales lui furent réservées dans toutes les circonstances

solennelles. On en possède la preuve par le détail de ses démêlés, à l'occasion du sacre, avec M. de Ségur, grand-maître de cérémonies

« Il fallut, raconte Jules David¹, son petit-fils, trouver dans l'église Notre-Dame un point duquel David pût, sans être gêné, voir la cérémonie dans son ensemble et dans tous ses détails.

1. *Louis David*, par J.-L. David. Paris, Havard, 1880, in-4°.

» Il se rendit sur les lieux avec Percier, et il choisit une sorte de loge placée derrière le groupe de Coustou, au-dessus du maître-autel.

» Il avait disposé de cette place pour sa famille et quelques-uns de ses amis, quand, la veille du couronnement, au lieu de la clef de cette loge, le maître des cérémonies lui fit seulement remettre deux billets dans une tribune. David croit à une méprise et se transporte chez M. de Ségur... Il accueillit assez sèchement les réclamations de l'artiste, s'excusant sur ce que, la place étant donnée, il n'y avait pas à y remédier. David insista sur son droit et menaça de s'adresser à l'empereur ; enfin, la discussion s'échauffa à ce point que des amis, entre autres Lenoir qui assistait à cette scène, durent s'interposer pour prévenir une rencontre immédiate entre l'artiste et un fils de M. de Ségur. Tout se termina cependant à la satisfaction du peintre qui, le jour venu, occupa avec sa femme et ses filles la loge qu'on lui contestait.

» De cet endroit, muni d'un plan de Notre-Dame qu'il avait préparé et d'un programme qui lui donnait les noms des personnages ; ayant au-dessous de lui le pape, l'empereur, l'impératrice et les principaux dignitaires des deux cours, il put noter les divers épisodes de cette longue cérémonie et prendre des croquis des mouvements des principaux acteurs. »

On avait d'abord songé à célébrer la cérémonie du sacre à l'église des Invalides, mais Napoléon trouva l'endroit trop exigü, et, dans une lettre adressée à M. de Ségur, il fixa décidément son choix sur Notre-Dame.

Le sacre, auquel le pape Pie VII se vit contraint d'assister, pour jouer, en définitive, un rôle presque humiliant, eut donc lieu à Notre-Dame, le 2 décembre 1804. L'intronisation suivit, et l'Empereur, assis, la couronne sur la tête et la main levée sur l'Évangile, prononça le serment.

Trois jours après, au Champ-de-Mars, Napoléon distribua les aigles qui devaient couronner les drapeaux de l'armée et de la garde nationale. Enfin, pour clore la période des fêtes, Paris recevait en son hôtel de ville, le 16 décembre suivant, le nouvel empereur.

Voilà les quatre grandes cérémonies que doit rappeler David et dont il esquissa la composition dans une lettre adressée au comte Daru, intendant général de la maison de l'empereur ¹.

De ces quatre tableaux, deux seulement, le *Sacre* et la *Dis-*

1. V. *Louis David*, par J.-L. David, p. 427.



L. David del.

ÉTUDE POUR LA "DISTRIBUTION DES VIEUX"

(Appartient à M. Ch. Sautier)

tribution des aigles, ont été exécutés. L'*Arrivée à l'Hôtel de ville*, mise au carreau sur la toile où elle devait être peinte, n'est connue



ÉTUDE POUR LE GROUPE DES MARÉCHAUX DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES »

DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

que par le dessin, lavé d'encre de Chine, reproduit dans l'ouvrage de Jules David. Quant à l'*Intronisation*, il n'en reste rien, si ce n'est peut-être un léger croquis dont nous parlerons plus loin.

Les deux compositions exécutées sont trop capitales, non seulement au point de vue du talent de David, mais aussi de l'évolution de l'école française, pour que tout ce qui se rapporte à elles ne soit pas précieusement recueilli. Néanmoins, nous ne nous occuperons que de la genèse artistique de ces deux œuvres, et particulièrement de la *Distribution des aigles*, laissant de côté les incidents anecdotiques et les démêlés financiers de David avec les représentants de l'empereur. Rappelons que les *Archives de l'Art français*¹ et Jules David dans l'ouvrage déjà cité ont donné diverses pièces relatives au paiement de ces deux tableaux, pour lesquels David toucha la somme de 180.000 francs².

Contentons-nous donc de noter les transformations que subirent, de la conception à l'exécution, et pendant celle-ci, le *Sacre* et surtout la *Distribution des aigles*. Par exemple, quoi de plus typique que les modifications qui furent apportées au tableau du *Sacre* ? David n'avait d'abord fait que relater fidèlement l'incident marquant de la cérémonie : le couronnement de Napoléon par lui-même. La chose est ainsi racontée par Thiers :

On avait déposé sur l'autel la couronne, le sceptre, l'épée, le manteau. Le pape fit sur le front de l'empereur, sur ses bras, sur ses mains, les

1. 1^{re} série, t. I, p. 350-351, et 3^e série, t. III, p. 413-417.

2. Le paiement d'une somme aussi considérable n'alla pas sans difficulté ni lenteurs. D'autant plus que le prix de 100.000 francs demandé par David pour chaque tableau fut trouvé exagéré. Denon, consulté par Daru, répondit :

« Je prononcerai toujours que 40.000 francs doivent payer tout tableau d'un auteur vivant... Le cas particulier où se trouve David, par son talent et les élèves qu'il a faits, et surtout par l'importance des sujets demandés, où il est forcé, vu son âge, d'appeler l'aide de ses élèves, doit mériter quelque distinction, et je pense qu'un cadeau de 12.000 francs, comme témoignage de satisfaction de Sa Majesté, lorsque chaque tableau sera terminé et qu'on en sera content, fera avec la somme dont j'ai parlé plus haut un payement suffisant, surtout si Sa Majesté ajoute à cette munificence un traitement de premier peintre. »

Rappelons à ce sujet que David aurait sollicité et obtenu une gratification d'une dizaine de mille francs, destinée à lui permettre d'employer, dans les draperies et les vêtements des personnages de ses tableaux du *Sacre* et des *aigles*, du bleu d'outre-mer, alors très cher, de préférence au bleu de Prusse, destiné à noircir. E.-J. Delécluse racontait volontiers l'histoire, mais ne l'a pas consignée dans la biographie de son maître, parce que, hélas ! celui-ci, en dépit des engagements pris, continua à n'employer que du bleu de Prusse. Aucune pièce ne vient confirmer cet on-dit, qui n'a de valeur que parce que le souvenir en a été perpétué par des hommes en toutes circonstances favorables à la mémoire de David.

onctions d'usage, puis bénit l'épée qu'il lui ceignit, le sceptre qu'il remit en sa main, et s'approcha pour prendre la couronne.

Napoléon, observant ses mouvements..., saisit la couronne des mains du Pontife, sans brusquerie, mais avec décision, et la plaça lui-même sur sa tête. L'acte, compris de tous les assistants, produisit un effet inexprimable.

C'est ce geste que reproduisent deux dessins fac-similés dans



ÉTUDE POUR LA FIGURE DE LA VICTOIRE
DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES », DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

l'ouvrage de Jules David. C'est sur lui que se concentra d'abord l'intérêt de la toile du *Sacre*. Il fallut une visite de Gérard, poussé peut-être par l'entourage de l'empereur, pour que David consentît à modifier et le geste de Napoléon, et l'attitude atterrée du pape, si bien rendue dans les études préparatoires. L'arrogant empereur devient dès lors un personnage onctueux, un bon époux, heureux de poser sur la tête de sa compagne une parure désirée. N'était l'affluence des spectateurs, on croirait presque à une fête de famille.

Dans la *Distribution des aigles*, commencée seulement en 1808, les modifications sont moins caractéristiques, mais ne laissent pas

d'être intéressantes. Là aussi, en dehors d'un travail d'élimination qui précède toute création, des considérations politiques agirent sur les dispositions arrêtées par l'artiste. Par exemple, la fidélité de détails du tableau des *Aigles* capitula devant certaines convenances. Par suite du divorce impérial, survenu au cours du travail de David, celui-ci dut faire disparaître la figure de Joséphine et masquer le vide laissé par son absence, en forçant visiblement la pose du prince Eugène et de la reine Hortense.

On n'avait de la *Distribution des aigles* qu'un dessin très poussé, qui fut présenté à l'empereur et duquel Napoléon fit retrancher une figure allégorique de la Victoire qui planait au-dessus des aigles ; puis le chef-d'œuvre qui se trouve actuellement au musée de Versailles.

Notre bonne étoile nous a fait découvrir et acquérir pour quelques sous un croquis de David, jusqu'ici inconnu et qui est assurément la première idée de la composition qu'il devait exécuter. La *Gazette* le reproduisant en même temps que le dessin à la Renommée, qui appartient au Louvre, et le tableau de Versailles, tout long commentaire serait superflu.

Notons seulement que, dans l'idée première de David, Napoléon devait occuper le centre de la composition et être enveloppé dans les plis des drapeaux tenus verticalement, dans une attitude moins belle mais plus vraie que celle adoptée dans l'œuvre définitive. Un peu en arrière se tenait l'Impératrice, dont le profil hautain est indiqué avec une heureuse concision. Dans le dessin que possède le Louvre, la mêlée enthousiaste de notre croquis disparaît pour faire place à deux groupes distincts, qui rappellent l'ordonnance des premières œuvres de David et notamment du *Brutus*. A gauche, Napoléon, Joséphine, les maréchaux et les assistants ; à droite, le groupe compact des porte-drapeaux. Dans les airs « la Victoire fait pleuvoir sur la tête des drapeaux une pluie de lauriers, présage des nouveaux triomphes qui les attendent¹. » C'est cette figure allégorique qui doit, dans la pensée de David, assurer l'unité de l'œuvre. C'est elle que les assistants regardent, c'est à elle que vont les acclamations du groupe important des maréchaux.

Ainsi présentée, la cérémonie perd en chaleur. Napoléon fait bien de retrancher la figure allégorique qui domine la scène. Cependant, ce n'est qu'à regret que David s'exécute, et dans la note manuscrite placée sous le croquis de figure ailée que nous repro-

1. Note manuscrite de David.

duisons, on lit : « Cette figure était destinée à entrer dans le tableau des aigles, c'est l'empereur qui ne l'a pas voulue; on voit par l'attitude des maréchaux qu'elle était indispensable. » Et cette pensée est tellement ancrée en lui, qu'il ne modifiera pas l'attitude de ces hauts personnages qui, dans le tableau de Versailles, regardent non les aigles, mais le ciel.

Si la volonté de David est immuable, il n'en est pas de même des assistants. Dans le tableau de Versailles, ils ont dû reculer et laisser le champ libre aux porteurs d'étendards. En effet, Napoléon,



ESQUISSE DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES », LAVIS PAR DAVID
(Musée du Louvre.)

les maréchaux et les autres figures n'occupent plus que le tiers du tableau, afin de laisser développer dans toute son ampleur décorative la théorie enthousiaste des héros qui vont s'engager à porter haut la gloire impériale. Mais, pour beaux qu'ils soient, ceux-ci manquent de naturel. Ils simulent le mouvement sans avoir la vie, les étendards sont savamment groupés, mais sans vérité. Bref, comme l'a constaté Antony Valabrègue, on ne retrouve plus « l'exécution un peu âpre et la sincérité ardente » qui recommandaient les œuvres républicaines de David. Il faut la grandeur de la scène, l'impeccabilité du détail, pour que toutes ces attitudes forcées, inspirées du *Mercur* de Jean de Bologne et du *Gladiateur*, se fondent dans une harmonie qui paralyse toute critique.

Comme une bonne fortune ne vient jamais seule, presque en même temps que nous acquérions notre dessin, le regretté Olivier Merson voulait bien nous signaler et nous faciliter le prêt par M. Félix Barrias, son propriétaire, d'un album où David a tracé, tantôt en quelques traits hâtifs, tantôt posément, dans l'atelier, la plupart des figures du *Sacre* et de la *Distribution des aigles*.

Il les indique d'abord nues, puis les habille. Sans voiles



ÉTUDE POUR LE GROUPE DES MARÉCHAUX DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES »

DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

apparaissent Napoléon et le groupe de porte-glaives qui l'acclament; sans voiles également on retrouve, soit groupés, soit séparés, les trois figures de maréchaux du premier plan. Berthier a, nu, avec ses coudes en dehors, ses mains jointes à la hauteur du torse, le plus curieux geste de ténor qui soit. Dans le groupe des porte-glaives que nous reproduisons, on retrouvera tous les personnages du tableau, et notamment le gros et caractéristique colonel de grenadiers à cheval de la garde, qui se présente, lui second, au premier plan du tableau.

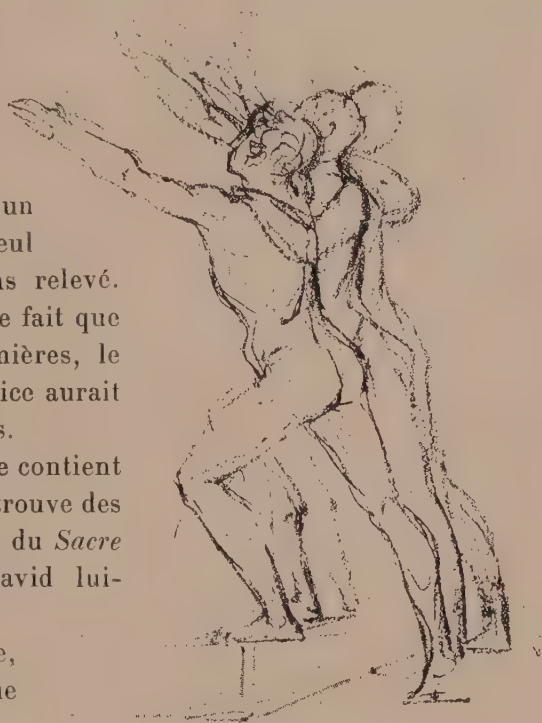
Les figures accessoires ne sont pas traitées avec moins de soin. Tel personnage dont on ne voit qu'une jambe, un bras, la tête, a été étudié entier, et successivement nu et habillé. Tel est le cas des dignitaires placés de dos sur les marches de l'estrade et au-dessus du groupe formé par Berthier, Murat et Bernadotte. On les reconnaîtra dans le croquis de la page précédente.

Enfin, sur une des feuilles de l'album, nous avons retrouvé l'embryon de notre dessin.

La page fut jugée trop exiguë, et les indications qu'elles portait recopiées et complétées sur la feuille que nous possédons. Sur l'album, la cérémonie est vue un peu plus de côté. C'est le seul changement que nous ayons relevé. Encore était-il nécessité par ce fait que d'après les indications premières, le fauteuil occupé par l'impératrice aurait été caché par une des colonnes.

Ce n'est pas là tout ce que contient l'album de M. Barrias. On y trouve des notes relatives aux tableaux du *Sacre* et des *Aigles*, écrites par David lui-même.

C'est d'abord, sur la garde, une série de questions que David dut poser aux fonctionnaires compétents, afin de rafraîchir ses souvenirs. Parfois les réponses suivent :



ÉTUDE POUR UN GROUPE
DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES »
DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

QUESTIONS DE DAVID

RÉPONSES

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Demander de quelle manière les militaires ont prêté leur serment. | » |
| 2. Si on peut les représenter les épées nues en l'air. | Ils le peuvent. |
| S'il n'y avait que les colonels de chaque corps qui reçussent les drapeaux. | Il y avait aussi des préfets. |

4. Si l'empereur était debout quand il leur fit prêter serment. Debout, avec l'habit impérial.
5. Où a-t-on déposé les anciens drapeaux? Au bas du grand escalier, formés en faisceaux.
6. Qu'est-ce qui les a distribués, son nom? »

Les militaires ont pris leurs bonnets, chapeaux ou casques au bout de bayonnettes.

Outre les deux notes relatives à la figure de la Victoire que



ÉTUDE POUR LA FIGURE DE NAPOLEON
ET POUR LE GROUPE DES PORTE-GLAIVE DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES »
DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

nous avons reproduites plus haut, on trouve encore les noms des militaires qui furent mis à la disposition de David pour donner les attitudes martiales qu'un Cadamour quelconque eût été impuissant à rendre. Les voici : « Seignerou, Geas, Doizelet, Pahault, de la caserne de la Courtille. »

Au-dessous, David a écrit : « Demander M. Vanezac, l'adjudant. »

Pour la cérémonie du Sacre, la contribution du curieux album est non moins importante. Là encore on trouve des notes sur la couleur des tapis, des banquettes, le costume des personnages. Mais



L. David pinx.

SERMENT DE L'ARMÉE APRÈS LA DISTRIBUTION DES AIGLES, 5 DÉCEMBRE 1804

(Musée de Versailles.)

qu'est cela à côté des rapides croquis qui suivent ! C'est l'indication, faite sur place, de l'empereur, la main sur son épée, posant la couronne impériale sur sa tête ; un croquis du pape Pie VII debout, d'un officiant ; l'admirable indication, pleine de couleur, des cardinaux placés à la droite du pape ; un croquis du prince de Neuchâtel, portant le globe impérial ; deux profils des Lebrun, etc.

Grâce à ce re-
une idée de ce
leau de l'*Introni-*
perspective de
Dame décorée,
portail, par un arc
quel sont placés le
le fauteuil de Jo-
personnages, mais des notes
respectives du Sénat, du Corps
Tribunat.

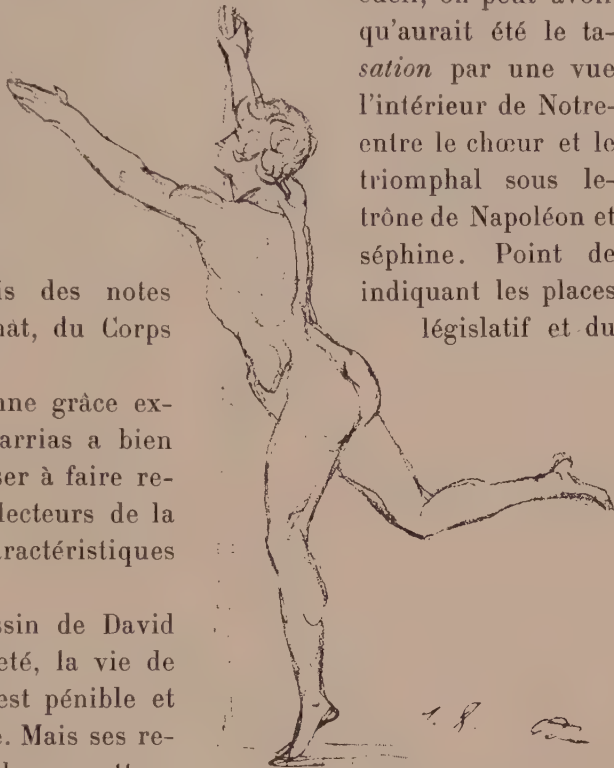
Avec une bonne grâce extrême, M. Félix Barrias a bien voulu nous autoriser à faire reproduire pour les lecteurs de la *Gazette* les plus caractéristiques de ces croquis.

Certes, le dessin de David n'a jamais la pureté, la vie de celui d'Ingres. Il est pénible et manque d'élégance. Mais ses recherches ne sont-elles pas attendrissantes ? Et quel intérêt elles offrent, une fois l'effet cherché obtenu ! On n'insistera pas sur la technique. Elle passe, dans les

œuvres de David, après la composition et le dessin. Il est néanmoins intéressant de remarquer que la couleur, dans le *Sacre* et les *Aigles*, est plus légère et transparente, par suite plus agréable, que dans les autres ouvrages de David. Nous attribuerons ce résultat à la collaboration connue de son élève Georges Rouget. Cette opinion est corroborée par l'examen des peintures de Rouget conservées au musée de Versailles.

La *Distribution des aigles* figura au Salon de 1810. En général,

cueil, on peut avoir qu'aurait été le *ta-*
sation par une vue l'intérieur de Notre-
entre le chœur et le triomphal sous le trône de Napoléon et séphine. Point de indiquant les places législatif et du



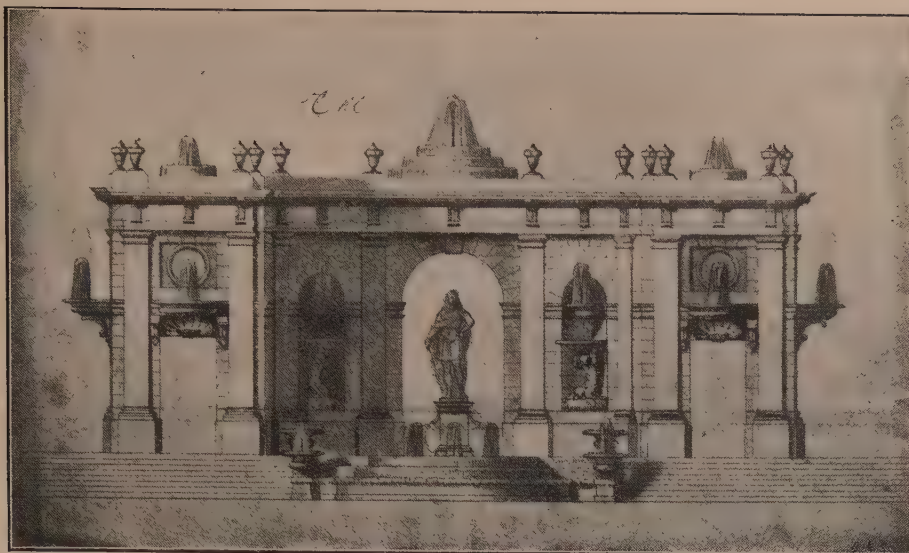
ÉTUDE POUR UNE FIGURE
DE LA « DISTRIBUTION DES AIGLES »
DESSIN AU CRAYON PAR DAVID

(Appartient à M. Félix Barrias.)

les applaudissements, si nourris lors de l'exposition du *Sacre*, se firent plus rares. Les éloges furent d'autant plus marchandés que David n'était pas aimé de ses confrères. Il a fallu la présence de cette œuvre capitale à l'Exposition de 1900 et le voisinage de tant de productions inférieures pour que l'on sentit toute la mâle beauté de l'œuvre, une des plus belles assurément qu'ait produites l'école française.

CHARLES SAUNIER





LE VERSAILLES DE MANSART

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹)

Les principales constructions qui se trouvaient commencées aux abords du Château, quand survint la mort de Colbert, étaient le Grand Commun, réservé en partie aux offices et aux cuisines, et la nouvelle Orangerie. Un des rapports de Louvois mentionne l'état d'avancement du Grand Commun, qui, dit-il, « n'est pas encore achevé de couvrir... Les dedans sont considérablement avancés depuis quinze jours, et, s'il n'est pas entièrement logeable dans la fin de ce mois, j'espère qu'il le sera avant le 10 du mois prochain ². »

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVII, p. 5, 209 et 398, et t. XXVIII, p. 33.

2. Archives historiques du ministère de la Guerre, vol. 719. Rapport à Louis XIV, de novembre 1684. Le Roi aurait voulu qu'il y eût une sortie sur les Récollets; le niveau de la rue ne le permit pas. Louvois écrit, le 9 novembre : « Je suis convenu cette après-dînée avec le sieur Mansart que l'on en ferait une dans le milieu du corps de logis qui est à droite en entrant, où elle sera fort facile à faire et donnera un chemin aussi court que si l'on l'avait faite par le corps de logis qui est vis-à-vis de l'entrée dudit Grand Commun la plus proche de la Grande Aile. » Cette porte n'existe plus sur la facade de la rue Saint-Julien.

C'est donc en décembre 1684 que s'achève ce vaste bâtiment presque carré, entourant une cour de même forme, et dont la masse imposante fait face à l'Aile du Midi ; bien qu'exhaussé en notre siècle d'un fâcheux étage au-dessus de l'entablement, le Grand Commun, transformé en hôpital militaire, garde encore un air de grandeur et de noblesse digne du voisinage immédiat du Château. La construction en a commencé en 1682, sur un emplacement où s'élevait encore, peu d'années avant, l'église Saint-Julien. On l'appelle d'abord le « grand carré des offices communs du Roi, de la Reine, de Monseigneur et de Madame la Dauphine », mais les devis d'achèvement de 1684 portent uniquement bientôt la désignation de Grand Commun du Roi, bien que les autres offices y soient abrités, et qu'il y ait des logements pour beaucoup d'officiers de la maison du Roi étrangers au Commun.

L'étage, au rez-de-chaussée, est voûté et renferme les cuisines, dépenses et offices. Dans son ensemble, l'édifice, éclairé par cinq cents fenêtres, compte six cents pièces fermant à clef et plus de soixante appartements, sans parler d'un grand nombre de logements pour les gens de service. Il a été nécessaire qu'on y fit une chapelle, car il renferme toute une population qu'on peut évaluer à quinze cents habitants. Les offices qui regardent directement la table du Roi et celle de la Reine ne sont pas installés au Grand Commun ; « la Bouche du Roi n'est jamais hors du lieu où loge Sa Majesté », et jusqu'à la Révolution elle est placée, ainsi que la Bouche de la Reine, du Dauphin et de la Dauphine, au rez-de-chaussée de l'aile du Château qui s'étend de l'autre côté de la rue. La « Viande du Roi » n'a point à sortir du Château quand elle est portée chez Sa Majesté, précédée du maître d'hôtel avec son bâton, du gentilhomme-servant-panetier, du contrôleur général, et escortée de tout le cortège qu'exige l'ancien cérémonial. Le « Gobelet du Roi », qui a dans ses attributions de dresser le couvert du Roi et qui est divisé en Paneterie-Bouche ou Gobelet-Pain et Échansonnerie-Bouche ou Gobelet-Vin, est dans la même partie du Château. Dans le Grand Commun est installé séparément le reste des offices, placés également sous les ordres du premier maître d'hôtel du Roi, et qui sont la Paneterie-Commun, l'Échansonnerie-Commun, la Cuisine-Commun, et servent à la nourriture des nombreuses personnes qui ont, comme on dit, « bouche à la Cour ». On y trouve aussi les offices analogues pour la Reine, pour Monseigneur et pour la Dauphine. L'ensemble comporte un personnel considérable, dont

l'énumération et les fonctions sont relevées dans les diverses éditions de l'*État de la France*, et qui, rien que pour la Bouche et le Commun du Roi, comptent trois cent vingt-quatre officiers ou gens de service ayant un titre. Il n'y a donc pas à s'étonner des vastes proportions prises par le bâtiment qui abrite tant de monde et de si importants offices¹. On serait surpris seulement d'y voir l'art tout à fait oublié, et, en effet, les quatre façades, de disposition semblable, présentent sur l'avant-corps central un fronton aux armes royales, sous lequel est sculpté un grand bas-relief. Le motif des Quatre



LE GRAND COMMUN ET LE COUVANT DES RÉCOLLETS
DÉTAIL DE LA GRANDE VUE DE DUMAS, GRAVÉE PAR COQUART

Saisons, avec les fruits et les fleurs qu'elles produisent, se rattachent assez bien à la destination du bâtiment. Les sculpteurs qui ont pu y travailler en 1683 et 1684, Le Comte et Mazière l'aîné²,

1. Le *Mercurie galant* de décembre 1686, p. 7, mentionne dans son récit de la visite des envoyés de Siam : « Il y a tant de choses surprenantes à voir à Versailles qu'on ne mena point les Ambassadeurs dans le Grand Commun ; mais ce bâtiment est si vaste, si élevé et se fait remarquer de tant d'endroits, qu'ils ne laissèrent pas de le voir en passant et sans y entrer, et ce qui leur en parut leur fit dire : « Qu'il y avait un fort grand nombre de puissants souverains dont les » palais étaient beaucoup moins vastes et moins apparents. » On l'appelle *Grand Commun*, parce que, bien qu'il enferme un grand nombre d'offices et de cuisines pour les officiers ayant bouche à la Cour, ce que l'on appelle le *Petit Commun* n'y est point compris, non plus que la Bouche du Roi, laquelle n'est jamais hors du lieu où loge Sa Majesté. »

2. Leur parfait paiement, fait en 1698, monte à 1.220 livres. (*Comptes*, t. IV, p. 353.)

Pierre Mazeline et Noël Jouvenet¹, n'ont fait qu'exécuter en pierre une pensée de Le Brun, qui, au milieu de l'immense décoration de Versailles, est restée bien inaperçue.

En même temps que le Grand Commun et l'Orangerie², le surintendant des Bâtiments faisait faire pour le Roi d'autres constructions importantes dans l'intérieur de la ville, dont je dois noter au moins les principales. Il s'agissait d'abord de loger les énormes offices de la Venerie; on bâtissait derrière la Grande Écurie un immense chenil qui avait une entrée latérale sur chacune des deux avenues et « dont l'enclos, outre tous les bâtiments, contenait huit cours et un jardin³ ». De l'autre côté de la Grande Avenue, en face du Chenil et joignant la Petite Écurie, les nouvelles écuries étaient construites, avec le beau manège au fond duquel Girardon sculptait son bas-relief d'*Alexandre*. Deux églises enfin s'élevaient, bâties également pour le Roi et dont il posait solennellement la première pierre le même jour, 10 mars 1684. La première était la chapelle du nouveau couvent des Récollets, transporté dans le voisinage du Grand Commun, et que Mansart bâtissait en six mois. On disait la première messe dans cette chapelle au mois de novembre⁴, et elle devenait provisoirement la paroisse du vieux Versailles.

L'autre église, beaucoup plus importante, ne put être inaugurée que le 30 octobre 1686. On y avait joint un bâtiment pour les Pères de la Mission ou Missionnaires Lazaristes, qui devaient la desservir comme paroisse de la nouvelle ville. C'était encore l'agrandissement d'une chose existante, car la nouvelle ville avait déjà une église paroissiale depuis 1676, desservie par les mêmes disciples de Saint Vincent de Paul, et qui s'appela désormais la « Vieille Église ».

L'église neuve, qui fut dédiée à Notre-Dame, existe encore sous le même vocable. On a remarqué combien la coupole écrasée de l'édifice, les tours peu élevées et plus basses même que le corps central, donnent de la lourdeur à cette construction religieuse de

1. *Comptes*, t. II, p. 276, 410, 654. Clérion reçoit, en mai 1685, un à-compte « sur ses ouvrages au fronton du Grand Commun ».

2. La construction de l'Orangerie appartient à l'histoire des jardins et vient d'être étudiée ailleurs (*Revue de l'histoire de Versailles*, année 1902).

3. C'est le nom que porte alors l'Avenue de Paris. En 1685, on prolongeait « la Grande Avenue proche Porchefontaine ». (*Comptes*, t. II, p. 645, 897.)

4. Rapport de Louvois à Louis XIV, le 9 novembre : « L'on dira dimanche la première messe aux Récollets. » L'église est détruite aujourd'hui et le couvent sert de caserne.

Mansart, si différente de celle qu'il éleva pour l'hôtel des Invalides et de la future chapelle de Versailles. Il y faut voir l'exécution d'une volonté formelle de Louis XIV, qui n'eût pas souffert qu'un monument vînt rompre sous ses yeux la majestueuse ligne de l'horizon, ni contrarier par son élévation le plan d'une ville qui restait comme abaissée au pied du Château.

Mansart avait donné tous les dessins, y compris ceux des portes, des grilles de fer, de la menuiserie, des chaires, du chœur, des autels,



LE PARTERRE D'EAU AVANT L'INSTALLATION DES BRONZES
ESTAMPE DE PÉRELLE

des châssis de vitraux, etc¹. Les *Comptes* indiquent quelques noms d'artistes désignés pour décorer l'église, ainsi que les dépenses qu'elle a coûtées, et qui entrent pour une part appréciable dans l'énorme quantité de travaux dont se remplit alors la ville royale. Ceux-ci se ralentissent à peine, qu'on les voit reprendre à peu de distance de Versailles. On peut songer, en effet, que le bâtiment de Saint-Cyr commence en 1685 et compte, cette année-là, pour 369.000 livres dépensées en simple « provision de matériaux ». Il ne faut pas moins que la puissante activité de Mansart pour suffire à tant de besogne et sur tant de points.

1. *Comptes*, t. II, p. 900, 901, 904, 1130 ; t. III, p. 54, etc. La chaire à prêcher est sculptée par Hurtrelle (t. II, p. 905).

Le morceau de construction le plus considérable est, sans contredit, au Château même. C'est l'Aile du Nord, qui prend à son tour le nom de Grande Aile, porté jusqu'alors par l'Aile des Princes. Elle part de l'emplacement de la Grotte de Téthys, dont il faut, dès la fin de 1684, détruire les bas-reliefs, l'orgue hydraulique, les rocailles, et disperser les marbres¹ ; elle fait disparaître les réservoirs bâtis par Le Vau et s'étend jusqu'à de nouveaux réservoirs, qui sont mis en même temps en construction, et dont s'élève en 1685 la massive enceinte². Tous les plans de ces travaux ont été communiqués à l'Académie d'architecture, en sa séance du 27 octobre 1684, comme en fait foi le registre des procès-verbaux³. Les projets de démolition et de reconstruction ayant à ce moment une importance particulière pour la résidence du monarque, il était naturel qu'ils fussent soumis, par le premier architecte du Roi, au contrôle et aux observations de ses confrères.

La série des devis imprimés, distribués aux entrepreneurs en 1684, analysent en détail, en faisant connaître la qualité des matériaux exigés, les dimensions et dispositions des lieux, tous les divers ouvrages de maçonnerie, de charpenterie, de menuiserie, « qu'il convient faire à Versailles pour la construction du grand bâtiment en aile et autres logements, que le Roi désire faire bâtir le long de la grande rue, qui conduit du Château à la chaussée de l'Étang [de Clagny], suivant les plans, élévations et profils qui en ont été faits par le sieur Mansart, premier architecte de Sa Majesté⁴. » L'aile devait être, tout au moins par la façade sur les jardins, identique à l'aile déjà construite au midi, « avec mêmes et semblables décorations et ornements d'architecture et bossages pour les sculptures en leurs faces extérieures. » Bientôt, dans l'usage de Versailles et sur les pièces de comptabilité, on lui réserve le nom de Grande

1. *Comptes*, t. II, p. 439, 462. La Grotte existe encore en novembre 1684 ; les rapports de Louvois en font mention.

2. Le devis des Bâtiments désigne ces réservoirs comme ceux « que le Roi a ordonné de bâtir sur la clôture de son parc, le long de la rue qui conduit du Château à la chaussée de l'Étang ». Cette rue est la future rue des Réservoirs ; la chaussée de l'Étang de Clagny correspond à la rue de Maurepas.

3. Voir l'appendice de l'intéressant volume de lady Dilke, *Art in the modern State*, Londres, 1888.

4. Ces brochures, de format in-folio, imprimées à Versailles chez François Muguet, premier imprimeur ordinaire du Roi, sont aujourd'hui extrêmement rares. La Bibliothèque Nationale et celle de la ville de Versailles en possèdent le recueil pour 1684 et 1685.

Aile, jusqu'alors porté par l'Aile du Midi, ce qui a donné lieu à des confusions. Le devis de maçonnerie, qui n'a pas moins de 51 pages in-folio à lui seul, prévoit toute la construction d'une salle des Ballets ou des Comédies, dont les murs seront voisins de ceux des grands réservoirs au bout de l'aile, et d'une chapelle qui sera placée entre les deux cours intérieures formées par les nouveaux bâtiments¹. Le projet de chapelle sera modifié, déplacé, et exécuté entièrement enfin dans quelques années ; un vaste pavillon, rempli de logements à tous les étages, occupera l'emplacement qu'on y destinait. Quant à



L'ORANGERIE DE VERSAILLES
TÊTE DE PAGE DU « TRAITÉ DES ORANGERS » DE LA QUINTINYE

la salle des Ballets, qu'on voit indiquée sur tous les anciens plans, les profils intérieurs en ont été donnés par Viganari, l'homme du temps qui s'entend le mieux aux choses du théâtre² ; mais elle ne sera jamais complètement finie, par suite de l'arrêt des dépenses, qui est proche. Félibien dit encore, en 1703, qu'à l'extrémité de l'aile neuve « on a commencé de construire une salle et un théâtre ma-

1. En mai 1689 est une mention des fondations d'une chapelle « qui se construit » ; on a démoli l'année précédente, pour lui faire place, « un pavillon et un corps de logis joignant ». (*Comptes*, t. III, p. 19, 252.) Ces travaux n'ont rien de commun avec la chapelle actuelle.

2. *Description sommaire de Versailles*, Paris, 1703, p. 41. Page 208, il est question du projet de « Salle des machines pour l'Opéra ».

gnifique, pour les spectacles de l'Opéra¹ ». Ce n'est qu'à la fin du règne de Louis XV que Gabriel réalisera, selon l'idéal d'un siècle nouveau, cette pensée des architectes de Louis XIV.

La nouvelle Grande Aile apporte au service de la Cour une quantité d'appartements nouveaux dont le Roi a fixé à l'avance la disposition et choisi sans doute les heureux destinataires. Il devait y en avoir d'abord quarante-quatre; Dangeau raconte, le 3 avril 1685, comment Mansart dut, au pied levé, en modifier le nombre : « Le Roi nous conta à son coucher que Mansart lui avait apporté hier le dessin et la distribution de tous les appartements de l'aile qu'il fait faire, et qu'ayant résolu de changer toute cette disposition-là, Mansart avait tant travaillé qu'en vingt-quatre heures il avait tout changé et avait encore mieux réussi que la première fois². Par ce nouveau dessin-ci, Sa Majesté aura cinquante-cinq beaux logements nouveaux à donner aux courtisans³. » Le plus grand nombre de ces logements de courtisans est constitué dans le corps du bâtiment, « sur la grande rue qui conduit du Château à l'Étang », et on en fera aussi dans le pavillon central qui le réunira au corps de bâtiment sur les jardins. Dans ce dernier, ils occupent l'attique seulement, le rez-de-chaussée et le premier étage étant réservés d'une façon presque absolue aux princes du sang. Dans tout le Château, d'ailleurs, bien peu de

1. Les archives de la Direction des Beaux-Arts contiennent, parmi d'anciens plans relatifs à Versailles, un dessin à l'encre assez grossier, qui est un original de l'artiste modénois : *Profil intérieur de la salle et théâtre des Ballets de Versailles, donné le 17 janvier 1685, par moy soussigné VIGARANI*. Puis-je citer, comme preuve de l'exécution de cette salle, un billet de Louvois à Colbert de Villacerf, qu'il avait fait nommer contrôleur général des Bâtiments en 1686 (Dangeau, t. I, p. 366)? Il écrit de Fontainebleau, le 26 octobre 1689 (Arch. hist. de la Guerre, vol. 859, folio 264) :

« Je vous prie de visiter demain matin la cour qui est proche de la *Salle des Ballets*, au bout de la *grande aile nouvelle*, le Roi m'ayant fait l'honneur de me dire qu'il y avait de l'eau qui croupissait. Voyez un peu ce qu'il y aurait à faire pour la faire écouler et pour empêcher qu'il ne s'y en amasse plus. »

2. A propos de la complaisance et de l'activité de Mansart, on se rappelle le portrait, d'ailleurs si malveillant, que Saint-Simon a tracé du premier architecte. Cf. *Mémoires*, éd. A. de Boislisle, t. XVI, p. 40 et suiv., où le savant annotateur a recueilli un grand nombre de détails sur Mansart.

3. Dangeau, t. I, p. 147. Le détail du premier arrangement est conservé aux Archives Nationales sous ce titre : *Mémoire du nombre des appartements à faire dans la grande aile à bâtir*. Il y en a, en effet, quarante-quatre, y compris « l'aile séparant les deux cours ». Des plans anciens, donnant le détail de quelques appartements en ce dernier endroit, y compris celui de M. le duc de Luxembourg, sont datés de 1695 (O¹ 1781).

courtisans, en dehors de ceux qui habitent l'attique, jouissent de la magnifique vue du jardin. Un passage du duc de Luynes explique une disposition qui était déjà celle du temps de Louis XIV et qui se justifie aisément : « Le rez-de-chaussée, le premier et le second étage, depuis l'appartement de M. de Charost [à l'extrémité de l'Aile du Nord], jusqu'à celui de M^{me} de Tallard [à l'extrémité de l'Aile du Midi], contiennent trois cent cinquante-sept croisées de face sur le jardin, lequel nombre de croisées ne donne que quarante-neuf



L'AVANT-COUR DU CHATEAU DE VERSAILLES, CROQUIS INÉDIT DE PÉRELLE

(Musée du Louvre.)

logements, y compris le Roi et la Reine. Il n'y a, dans toute l'étendue du premier étage et du rez-de-chaussée, que M. de Charost [capitaine des gardes du Corps] et M. le cardinal de Rohan de particuliers. Tous les autres sont princes et princesses ; M^{me} de Tallard [gouvernante des Enfants de France] ne peut être comptée, son appartement dépendant de celui des Enfants de France¹. » L'Aile du Nord, au moins dans la partie qui regarde les jardins, se trouve achevée au cours de l'année 1689².

Indiquons ici comment vont être occupées, sous Louis XIV, les

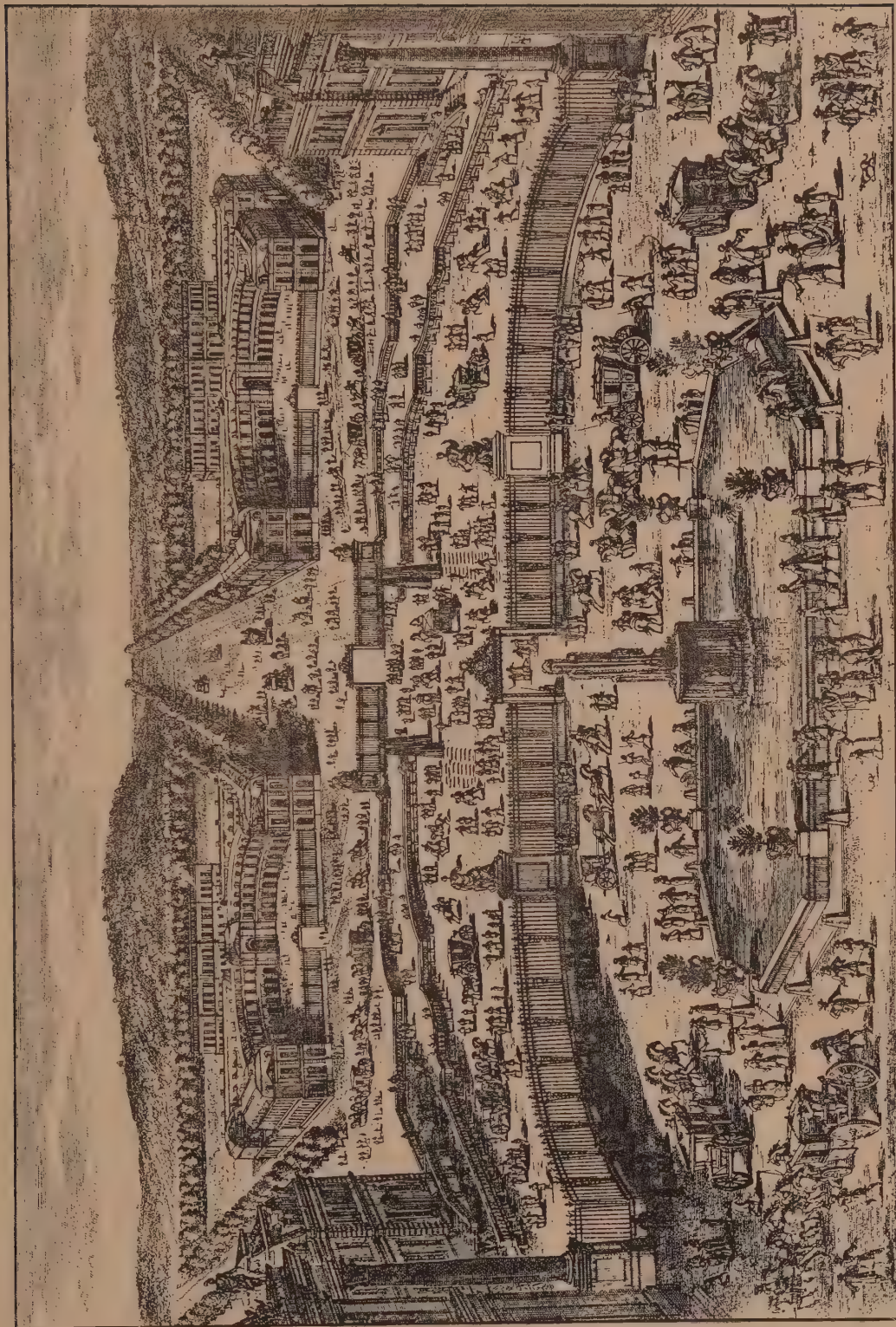
1. Luynes, t. I, p. 273.

2. On cesse à peu près d'y travailler l'année suivante, et l'article *Grande Aile* disparaît des Comptes en 1692.

deux grandes ailes qui flanquent désormais le corps du Château réservé presque entièrement à la famille royale. Nous n'avons guère que Félibien pour nous servir de guide, et seulement aux environs de l'an 1700. L'Aile du Midi, qui s'appellera Aile des Princes, est habitée, au rez-de-chaussée, par Monsieur le Prince [de Condé], Madame la Princesse, fille du Roi, Monsieur le Duc [de Bourbon], Madame la Duchesse, fille du Roi, Madame la Princesse de Conti, douairière, M. le Grand Écuyer ; au premier étage, par Monsieur, frère du Roi, Madame, Monsieur le Duc de Chartres et Madame la Duchesse de Chartres, fille du Roi. L'Aile du Midi est remplie, en grande partie, dans son étage bas, par l'appartement de M. le duc du Maine, qui a cédé à son frère, le comte de Toulouse, l'appartement des Bains ; le premier étage sert à l'appartement de Monseigneur le duc de Berry, à ceux de Monsieur le Prince de Conti et de Madame la Princesse de Conti. La Cour occupe les parties postérieures des ailes, leurs attiques et l'attique du corps du Château ; sauf un petit nombre de privilégiés, elle s'entasse dans d'étroits logements, entresolés et parfois sans air, fort incommodes pour ceux des habitants qui n'ont pas dans la ville leur hôtel particulier.

L'ensemble des grandes façades de Versailles du côté du couchant est complet en 1689. Le tableau de J.-B. Martin, qui représente le bassin de Neptune et ses abords, les montre dans leur état définitif ; cependant, derrière la nouvelle maçonnerie, tout au bout de l'aile, sur les réservoirs, le peintre a indiqué des grues, des échafauds, un mur commencé, tout l'aspect d'un bâtiment en construction. C'est précisément là que l'on projette de mettre la Salle de l'Opéra, qui sera exécutée par Gabriel sous Louis XV, et ce coin de Versailles va, par conséquent, demeurer très longtemps inachevé. Mais ce n'est qu'un détail dans ce vaste ensemble. L'aspect du Château du côté des jardins est dès à présent fixé ; il n'y manque plus que le comble de la Chapelle pour être déjà celui que nous avons sous les yeux. Le dessin de la longue façade, tel que le gravait par avance Israël Silvestre en 1682, se présente maintenant aux regards dans toute sa majesté.

Il faut se rappeler ici le mot de Saint-Simon sur Mansart : « Comme il n'avait point de goût, *ni le Roi non plus*, jamais il ne s'est rien exécuté de beau, ni même de commode, avec des dépenses immenses. » Regrettons que le duc, aux jugements aigres, ait été aussi incommodément logé à Versailles, mais constatons que la postérité, tout au moins celle dont nous faisons partie, montre



LA COUR ROYALE, L'AVANT COUR, LA GRANDE ET LA PETITE ÉCURIE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES

(d'après l'estampe de Pêrelle)

moins de dédain que lui pour l'œuvre de Louis XIV et de Mansart. Quant aux « dépenses immenses », nous savons aujourd'hui, par les publications de M. Guiffrey, ce qu'il faut penser, au moins pour Versailles, des exagérations d'autrefois, trop légèrement recueillies par les écrivains de notre temps.

Pendant les années dont nous venons de raconter l'histoire, le Château, la ville, le parc, semblent former un chantier gigantesque. En même temps se poursuivent, aux environs, les plus grands travaux hydrauliques décidés par Colbert et dont Louvois aura le



LES ÉCURIES DE VERSAILLES
DÉTAIL DE LA GRANDE VUE DE DUMAS, GRAVÉE PAR COQUART

mérite. Les hommes ne semblent point manquer, ni les chevaux, qui sont employés par milliers ; un jour de presse, les Bâtiments demandent, par voie d'affiche, un supplément immédiat de « trois cents chevaux, pour servir à accélérer la construction des ouvrages qui se font par ordre de Sa Majesté ». Dangeau note, au 27 août 1684, ce renseignement, qu'il tient sans doute de Louvois en personne : « Durant cette dernière semaine, on dépensa pour Versailles 250.000 livres ; il y avait tous les jours 22.000 hommes et 6.000 chevaux qui travaillaient. » Et le 31 mai 1685 : « Par le calcul que l'on fait de tous les gens qui travaillent présentement ici ou aux environs pour Versailles, on trouve qu'il y en a plus de 36.000 travaillant actuellement ¹. » Ces nombres comprennent évidemment, outre les

1. Dangeau, t. I, p. 47.

ouvriers du Château et de la ville, ceux de Marly, de la Machine, des aqueducs et des réservoirs. Nous avons encore d'autres précisions par les Comptes. Les dépenses totales pour Versailles, non compris Marly, ni la rivière d'Eure, montent en 1684 à 4.598.190 livres ; en 1685, à 6.403.760 livres¹.

Le dernier de ces chiffres est le plus fort qui ait paru dans le service des Bâtiments du Roi ; on n'en reverra jamais de semblables. Sans parler de la brusque chute qui suit la fatale année de 1688 et arrête toutes les entreprises royales, ceux qui leur succèdent immédiatement sont assez loin de les atteindre. Nous savons, par Dangeau encore, que Louis XIV lui-même s'est rendu compte de l'excès où il a été entraîné, et que, au moment de fixer le fonds général des Bâtiments pour 1686, il l'a singulièrement réduit². On peut admettre que, même à ce moment, le Grand Roi n'était point incapable d'écouter la voix de la raison. Constatons en tous cas que les dépenses énormes, et d'ailleurs bien ordonnées, de 1684 et 1685 ne se reproduiront plus. Elles correspondent au prodigieux mouvement de travaux que je viens d'indiquer, à ces montagnes de moellons remuées par des armées d'ouvriers.

PIERRE DE NOLHAC

1. Ces chiffres sont obtenus en additionnant les totaux partiels réalisés par M. Guiffrey. (*Comptes*, t. II, p. 4316.)

2. « J'appris que le Roi avait fort diminué le fonds des dépenses pour ses bâtiments ; il lui en a coûté l'année passée plus de quinze millions, et il n'en veut dépenser celle-ci que quatre tout au plus, tant pour tous les bâtiments que pour la conduite de la rivière d'Eure. » (Dangeau, t. I, p. 274, 2 janvier 1686.)



LE MOUVEMENT D'ART EN SUISSE

PEINTRES GENEVOIS

(XVIII^e SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XIX^e)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



és dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les trois autres artistes dont il nous reste à parler appartiennent pourtant, par leurs œuvres, presque tout entiers au XIX^e siècle. Ils sont fondateurs du mouvement d'art que l'on a pu nommer la première école genevoise de peinture. Contemporains, condisciples, amis, collaborateurs, également doués, heureusement diversifiés par le talent, étrangement unis par la destinée, qui leur fit à tous trois dépasser la quatre-vingtième année, ils apparaissent comme solidaires les uns des autres et fraternels jusque dans leurs créations.

A propos de l'exposition rétrospective dont je voudrais résumer ici les enseignements, M. G. Vallette écrivait dans *La Suisse* : « Une *Vallée de Megeve*, datée de 1820, ... est l'œuvre commune des trois artistes les plus distingués de l'école genevoise ancienne. C'est Töpffer qui a peint le paysage, Massot les figures, et Agasse les animaux. Et comme une étroite amitié les unissait, comme ils avaient tous les trois beaucoup d'esprit, joint à une grande sûreté de métier, la toile, bien loin de manquer d'unité, semble l'œuvre d'un seul et même peintre. »

Cette harmonie, rare dans de semblables collaborations, dépen-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVIII, p. 101.

dait bien moins d'une apparente parité de facture que de l'intelligente et amicale entente d'un sujet par trois personnalités fortement caractérisées, capables, au besoin, non de se ressembler, mais de se compléter. Elles avaient, d'ailleurs, de quoi se suffire à elles-mêmes.

FIRMIN MASSOT (1766-1849)

Descendant d'une famille française réfugiée, il est fils d'un horloger sans fortune et frère cadet d'une sœur qui fait de la miniature ; elle lui donne ses premières leçons ; il lui doit de devenir rapidement l'un des meilleurs élèves de l'école de dessin dont Georges Vanière, disciple de Vivien, est alors directeur ; il lui doit aussi cette extrême « féminité » de tant de charme, qui assurera bientôt son succès comme portraitiste. L'un de ses premiers essais, un portrait de sa grand'mère tricotant, révèle sa sensibilité délicate, en même temps que ses facultés de peintre. Il acquerra plus de liberté, plus de souplesse ; il ne parviendra que rarement à plus de largeur. Dans ce visage ridé et attentif, dans ces vieilles mains étonnamment mobiles, dans le bonnet de dentelle, le caraco vert attaché d'un si joli ruban rose, et dans le gris chaud du fond, transparait quelque chose du sentiment d'un Chardin. Toutes les promesses que renferme cette étude, il les tient avec le portrait d'Agasse, exécuté vers 1787. Cette petite toile, où le jeune homme, assis, est vu jusqu'au-dessous des genoux, peut être comparée à ce que les Hollandais ont créé de plus exquis en ce genre ; elle est palpitante ; toute cette brune atmosphère d'auberge semble animée par la jeunesse de ce beau cavalier encore coloré de sa chevauchée, un peu las, de taille si souple et si bien prise, et dont un gros dogue, en quête d'une caresse, semble épier le regard rêveur et la main distraite.

L'exécution est accomplie sans effort, menée, dirait-on, d'un seul coup de pinceau ; d'un pinceau qu'affectent les moindres transformations de la matière, qui sait infuser à la représentation de la chair le frémissement vital, à celle d'un broc la dureté du métal, à un meuble le poli du bois, à un gant l'inertie moite dont les doigts l'ont empreint.

Les troubles révolutionnaires éloignent Massot de Genève pour un temps. L'excellente M^{me} Necker lui offre ainsi qu'à sa jeune femme l'hospitalité de Coppet. Et c'est près d'elle, dans la vieille demeure où resplendit et s'ennuie M^{me} de Staël, qu'il affine encore son goût et s'initie plus complètement aux grâces de la femme. Sa



Massot et J. Ferrière pinx.

MADAME DUVAL-TÖPFFER

(Collection de M. Etienne Duval)

ravissante belle-sœur, M^{lle} Mégevand, est faite pour l'inspirer ; *La Brodeuse*, exposée en 1802 à Genève (alors chef-lieu du département du Léman), est un adorable pendant au portrait d'Agasse ; elle eût ravi Terborch ; elle vaut à Massot la réputation, les commandes, le bien-être. Genevois aisés et étrangers de passage se disputent les séances à son atelier ; il peignait l'impératrice Joséphine, la duchesse de Courlande, la reine Hortense. Le succès, une habileté croissante, la certitude d'avoir trouvé le secret de plaire, peu à peu l'habitua à se contenter trop facilement ; des négligences, des fautes, se glissent dans ses œuvres ; parce que d'autres modèles attendent, par faiblesse aussi, il ne prend point la peine de les corriger. Et pourtant, lorsqu'il a à peindre les enfants de son ami Töpffer, un juge sévère, il se ressaisit tout entier. Le portrait de M^{me} Duval-Töpffer¹, surtout, apporte à sa décharge un magistral témoignage. Et puis, il faut l'avouer avec Rodolphe Töpffer, dont il a également laissé une charmante et souriante image, « ses négligences même ont je ne sais quoi qui les excuse, parce qu'elles sont naïves, et que la naïveté, chose la plus rare du monde, est ce qui désarme le mieux... C'est plus difficile, ajoutait le critique, de ne pas savoir dessiner à la façon de M. Massot, que de savoir très bien dessiner à la façon d'un professeur de dessin. »

A l'exception d'un voyage en Italie, d'un voyage en Angleterre, Massot ne s'éloigne guère de Genève ; il y vieillit à son chevalet ; et lorsque l'âge et une faiblesse de la vue l'obligent à renoncer à peindre, il a encore la joie de voir son élève et amie, M^{me} Munier-Romilly², le continuer dignement.

1. C'est à la bienveillance de M. Étienne Duval, fils de M^{me} Duval-Töpffer, petit-fils d'Adam Wolfgang, et l'un des maîtres de l'école genevoise actuelle, que nous devons de pouvoir donner ici une reproduction de ce beau portrait. En nous y autorisant, M. Duval nous signale que les fonds et les accessoires ont été peints par F. Ferrière. — F. Ferrière (1753-1839) commença à peindre sur émail. Il fit ses études à Paris, se rendit ensuite en Angleterre où il peignit, à l'huile, de nombreuses miniatures. En 1805, il alla se fixer en Russie, d'abord à Pétersbourg, puis à Moscou, où il était en 1812, lors de l'incendie qui le ruina complètement. Après un nouveau séjour en Angleterre, il revint se fixer à Genève. Certains de ses portraits sont fort beaux, le sien entre autres, qui figurait à l'exposition rétrospective. Il excella également dans la reproduction des bas-reliefs de marbre ou de bronze, des statuettes, etc. Il a peint ainsi de nombreux accessoires dans les tableaux de Massot.

2. Amélie Munier-Romilly (1788-1875). Dès l'enfance faisait des découpures, puis, après la mort de son père, elle devint, par l'intermédiaire de Töpffer, l'élève de Massot ; sur son conseil, elle se rendit à Paris pour s'y perfectionner. Ren-

J.-L. AGASSE (1767-1849)

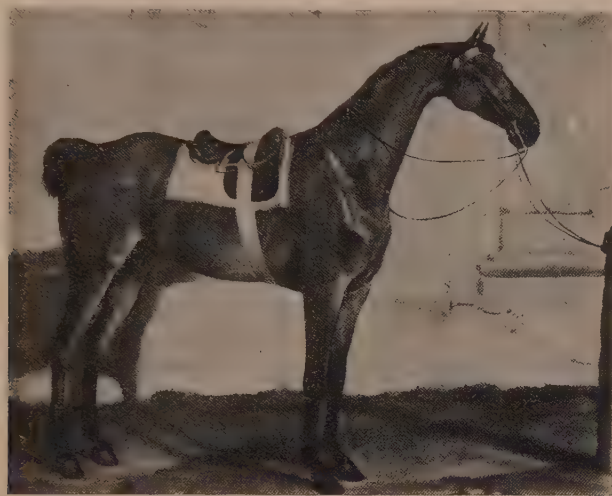
Massot a représenté son ami Agasse dans l'attitude et le costume qui pouvaient le mieux lui convenir : tenue de cheval, pose un peu rêveuse, dont l'élégance ennoblit la salle enfumée du relais. Agasse a le charme de ces natures harmonieuses, où les contrastes abondent et s'équilibrent. Il est beau, bien fait, brillant, voué aux triomphes du monde, et il aime la solitude, les petites gens, les bêtes ; il a la fierté des vieux highlanders dont il descend, et l'humilité du sage ; il est passionné de sport, d'existence en plein air, et il est fin, élancé, nerveux comme une jeune fille.

Ainsi de sa peinture, à la fois si distinguée et si sobre, si sensible et si virile. Dès l'enfance, la lecture d'un Buffon illustré développe en lui les goûts innés du dessin et de l'histoire naturelle. A dix ans, il fait des croquis de chevaux et de chiens, déjà surprenants de mouvement ; puis, comme Huber, il découpe aux ciseaux des scènes de chasse ou de course, d'une grande sûreté de contour. Élevé dans l'aisance, il mène de front les plaisirs de la chasse et de l'équitation, l'étude de l'anatomie et la peinture, qu'il pratique en compagnie de ses amis Töpffer et Massot. Vers la fin du XVIII^e siècle, il se rend à Paris, sur le désir de son père, pour y acquérir des notions commerciales, mais, en réalité, pour y compléter son éducation de peintre auprès de David et d'Horace Vernet. Brutalement, les embarras d'argent où la Révolution a jeté sa famille l'obligent à chercher un gagne-pain dans ce qui n'était qu'un passe-temps. Dans ce but, il accompagne à Londres un Anglais dont il a portraituré le chien. Il ne quittera plus l'Angleterre, où son existence s'écoule laborieuse, cachée. On en ignorerait tout, sans celles de ses toiles qui, de Londres, sont revenues en Suisse, et sans ce que nous en ont personnellement appris la correspondance de Töpffer et le journal du Dr Gosse¹. « Il habite, écrivait en 1816 Töpffer à sa femme, il habite

trée à Genève après 1815, elle fut introduite par M. A. Pictet, qui s'intéressait à elle, dans les salons de la Restauration. Elle fit alors les portraits de M^{me} de Staël, de Capo d'Istria, du peintre Wilkie, de Talma, de M^{lle} Mars. En 1824, elle épousa le pasteur D. Munier. En 1836, elle fit un séjour à Londres, fut reçue à Windsor, portraiture la duchesse de Gordon. Nature ardente, elle était une grande travailleuse. Ses portraits à l'estompe ont un charme anglais tout spécial ; leur catalogue contient les noms de toutes les célébrités de son époque. Elle a laissé un beau pastel de son maître Massot.

1. La correspondance de Töpffer, à laquelle nous ferons encore quelque

avec une bonne vieille, une maison fort simple...; la bonne vieille a soin de lui et il a soin de la bonne vieille...; il n'a point thésaurisé, tant s'en faut, et son petit ménage sent prodigieusement le nourrisson des Muses... » Et Gosse, quelques années plus tard, note ses visites avec son cousin Agasse, aux ménageries et aux haras. Töpffer conte combien « le philosophe », ainsi qu'il le nomme, est estimé du peuple grossier des maquignons, des jockeys, des postillons qu'il fréquente; il s'émerveille de le voir l'ami d'un lion et le compagnon de jeu des petits enfants; il l'admire de rester si pur, si naïf, au milieu d'une société corrompue : « Ses vertus simples et



ÉTUDE DE CHEVAL, PAR AGASSE

(Coll. de M. le Dr Maillart.)

sans étalage ne sont pas de ce temps..., il rit des sottises de ses semblables, ajoute-t-il, et cependant il est plein d'indulgence pour les sots. »

Agasse, dans ces lettres de Töpffer, apparaît un caractère d'élite, dédaigneux des moyens de parvenir, uniquement épris de son art. Aussi, est-ce miracle qu'il soit présenté au régent, le futur Georges IV, et exécute sous ses yeux des toiles destinées aux galeries de Windsor, Il ne cherche point à profiter de cette heureuse occurrence; il rentre dans l'ombre, se contente de peindre, à côté de superbes animaux, des portraits équestres, celui d'une dame entre autres, si délicieux que Töpffer voudrait le lui acheter, et certaines scènes mythologiques, nous a été communiquée par M. Ét. Duval, et le journal du Dr L.-A. Gosse, par M. le Dr Maillart-Gosse.

giques (*Adonis tué par un sanglier, Androclès et son lion*, etc.), dont son ami dit merveille. Il travaille lentement, nous apprend le Dr Gosse, dont il a laissé un spirituel portrait, jamais satisfait, recommençant sans cesse. Pourtant, mort à 87 ans et très laborieux, son œuvre dut être considérable. Ceux de ses tableaux qui sont à Genève permettent, tant le dessin en est serré, l'anatomie exacte, la peinture vibrante, nerveuse et souple, de placer cet inconnu au premier rang des peintres animaliers de son époque.

A. W. TÖPFFER¹ (1766-1847)

« Ses yeux étaient vifs, nous apprend M. Ch. Dubois-Melly, son regard observateur, le plus souvent sérieux et bienveillant à l'occasion, puis malin, sarcastique, toujours mobile comme sa pensée et reflétant admirablement cette vie intérieure de l'intelligence, qui se traduisait à chaque instant, chez Töpffer, en jeux expressifs de physionomie, en saillies originales, inattendues, parfois bizarres, en observations pleines de finesse, pour lesquels il rencontrait toujours l'expression saillante et le mot propre. » Tout cela se peut dire aussi de son œuvre, si varié, si plein de bonhomie, de sérieux, de tendresse pour la nature et pour les humbles, et, dans sa partie caricaturale, d'ironie fine et parfois de causticité. Un merveilleux bon sens y domine, la passion du simple, du naturel, et le même mépris qu'éprouvait Töpffer le fils pour tout ce qui est épitaphe, les belles phrases et les beaux dehors, les faux semblants et les grimaces. Il tenait de son origine franconienne cette malice et cette perspicacité que confère souvent à certains hôtes des petites villes allemandes une habitude de l'observation aiguisée par l'étroitesse du cadre où elle s'exerce. C'est lui qui enseigna à Rodolphe cet art de muser dont la *Bibliothèque de mon oncle* célèbre les délices ; et c'est à Rodolphe qu'il écrivait d'Angleterre (1813) : « Mon voyage ici m'a fait connaître trois choses : la première, c'est qu'il faut étudier ; la seconde, qu'il faut étudier, et la troisième, qu'il faut étudier. » Il étudia toute sa vie, comme en musant.

Fils d'un modeste tailleur de vêtements, il grave d'abord des boutons d'habit, puis des fonds de montre, puis, en taille-douce, des contrefaçons de planches de l'*Encyclopédie*, puis enfin, à Paris, où il va se perfectionner, les illustrations d'une édition des *Mille et une*

1. Pour se renseigner complètement sur cet artiste si original, c'est l'étude que lui a consacrée M. Ch. Dubois-Melly qu'il convient de lire.

nuits. Il se lie alors avec de Marne : de Marne, moitié Français, moitié Flamand ¹, qui lui révèle les petits maîtres hollandais. Lorsqu'il regagne Genève, après la prise de la Bastille, il est peintre. La gravure, les leçons, l'aident à vivre, à se marier. Durant la belle saison, il accompagne de La Rive, son maître, dans ses tournées



JEUNE PAYSANNE, PAR A.-W. TÖPFFER

(Musée Rath, Genève.)

d'études; il apprend de lui à chérir les horizons voisins et les campagnes coutumières.

En 1803, un concours s'ouvre entre les artistes français, il a pour sujet : *Le Concordat*. Tandis que Saint-Ours (le seul des soixante-douze concurrents qui fut primé) compose une allégorie compliquée, Töpffer raconte tout simplement le retour d'un prêtre de campagne parmi ses ouailles : « A l'issue de la tourmente révolutionnaire l'on plante la croix dans le village, le bon curé revoit son église, retrouve

1. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*.

ses paroissiens, reçoit l'accueil des vieillards ses contemporains, des jeunes filles grandes pendant son exil, des marmots qu'il n'a pas baptisés, du mendiant, du chien...¹ ». Malgré quelques sécheresses d'exécution, qui sentent le burin, ce tableau retient : il est vrai, ému, d'une intelligente simplicité de composition. Là où de La Rive a bronché, Töpffer, du premier coup, frappe juste ; il est original, il reste simple, et sa sincérité, non plus que son esprit, ne passent inaperçus à Paris. Il a la surprise, lorsqu'il s'y rend, d'y rencontrer



AU MARCHÉ, GRAVURE ORIGINALE DE A.-W. TÖPFFER

des jaloux et des admirateurs : « Mes chers confrères ici, écrit-il à sa femme, sont aussi misérables que partout ; ils se disputent quelques chétives proies russes ou allemandes, se défient par misère les uns des autres, et me croient un peintre qui a de quoi, parce qu'ils ont entendu dire qu'il y avait beaucoup d'Anglais à Genève... » « J'ai vu chez lui [chez Horace Vernet], dit-il plus loin, des caricatures charmantes ; il connaît les miennes, et nous nous sommes fait des compliments réciproques sur notre malice. J'ai vu aussi M. Denon [alors directeur des musées], qui m'a très bien reçu, et me connaît de réputation, m'a-t-il dit. » Il conclut néanmoins avec sagacité qu'il ne gagnera rien à s'établir à Paris ; il laissera ses petites figures

1. Rodolphe Töpffer. — Ce tableau se trouve au musée de Lyon.

genevoises et savoyardes y faire leur chemin toutes seules; elles n'y manquent pas, et son gai cortège de la *Noce villageoise*, et ses dévots de la *Sortie du Temple*, lui obtiennent, en 1812, la grande médaille d'or, décernée par l'empereur, et les fonctions de maître de dessin de l'impératrice. Moins émues que la *Restauration du culte*, ces toiles sont tout aussi plaisantes; l'excessif fini des personnages, par le fait de la justesse des attitudes, de la vérité, de l'habileté des groupements, ne leur enlève ni vie, ni mouvement; elles pétillent d'esprit, de finesse. Seule, la couleur en est un peu froide. Mais en



L'EFFET DU VIN, AQUARELLE PAR A.-W. TÖPFFER

(Musée Rath, Genève.)

l'emmenant en Angleterre (1816), un amateur anglais va lui fournir l'occasion de réchauffer sa palette.

A Londres, en compagnie du philosophe Agasse, il fréquente le Muséum d'histoire naturelle, la ménagerie, les relais de poste, les « exhibitions » aussi. Au milieu des tableaux anglais, les siens lui produisent une impression de tristesse. Il écrit à sa femme : « Il m'a été extrêmement utile de voir les peintres de Londres et tu verras, quand je peindrai à Genève, comme j'ai gagné en vigueur et en coloris; on peut dire qu'à Genève nous ne savons pas seulement employer notre outremier, nous sommes prodigieusement reculés, nous autres peintres alpins; tout se fait ici sur des principes bien plus suivis et même raisonnés; je prends le « bon » de tout ce que je vois autant que je peux, regrettant de n'avoir pas eu le bonheur de voir plus tôt l'Angleterre. » De fait, sa couleur s'anime, revêt

un éclat qu'elle n'avait pas, atteint parfois, comme dans une petite *Fête villageoise* traitée en manière de frise, à une véritable richesse. Ses paysages également gagnent en vigueur : un *Mont Blanc vu de Genève*, exécuté au retour d'Angleterre, demeurera l'un des chefs-d'œuvre de la peinture alpestre. Enfin, ce voyage n'est pas sans avoir, semble-t-il, affiné et développé ses facultés d'ironie. Lorsqu'il rentre à Genève, la Restauration y triomphe ; certains « émigrés » s'efforcent, non sans ridicule, de rétablir l'ancien ordre de choses, et la jeunesse d'autre part, en goût d'anglomanie, s'habille, s'amuse, s'ennuie, philosophe à l'anglaise. Spectacle bien fait pour exciter la verve de Töpffer ; il publie en 1817, sous une couverture dessinée par son fils, un album de caricatures¹, étincelantes de bonhomie maligne, d'invention drôlatique, d'allusions piquantes. Ces gravures prirent un instant l'importance d'une tentative d'opposition. Les aquarelles originales, dont une très petite partie fut reproduite, jalousement conservées par des collectionneurs, presque inconnues, si elles n'ont plus rien de subversif, n'en gardent pas moins une valeur d'art tout à fait remarquable. Dessinées avec une sobriété et une force surprenantes, magistralement lavées, d'une extrême exquisité de coloris, elles inspiraient naguère à M. Vallette un jugement qui sera celui de la postérité : « Le caricaturiste est, chez Töpffer le père, d'une abondance, d'une saveur, d'une originalité, d'un esprit extraordinaires. C'est, comme on l'a dit, notre Hogarth genevois. »

Après l'Angleterre, l'Italie ne fut pas sans exercer une influence sur son talent. Il la vit tardivement, en 1824 : lorsqu'il met le pied sur la terre toscane, l'émotion « lui arrache des larmes, plus de regret que d'admiration. Il est trop tard, me suis-je écrié, j'ai perdu mon temps, mes belles années sont écoulées... » Non, il n'était point trop tard, et quelque chose de l'atmosphère italienne baigne d'un charme attendri les œuvres de sa vieillesse ; particulièrement, comme l'a remarqué M. Dubois-Melly, ce second *Rétablissement du culte*, d'une telle « noblesse dans l'ordonnance de la composition ».

Töpffer, jusqu'au bout, travaille en jeune homme, parcourant les régions qu'il préfère, environs d'Annecy, d'Évian, de Bex, le Genevois mélancolique, le Faucigny aux belles vallées, le montueux Chablais, retrouvant les jours de marché, à Genève, les paysannes robustes et leurs poses indolentes, et leurs charmants regards sans pensée, retrouvant les vieilles édentées qui grimacent et marchan-

1. *Le Marché, Chez le barbier, Sur le mail, La devanture de la librairie Wessel.*

dent, les loqueteux pittoresques, la laitière et ses seillots, le vannier et ses ajoncs, le colporteur et ses fichus voyants si gais..., tout ce monde divers des campagnes, dont il se plaît à peupler ses paysages. Mieux que quiconque, son fils, en 1843, au cours d'un article de critique, a défini la nouveauté de l'œuvre de son père... l'étendue de sa découverte. « Oui, Töpffer, mon père, ce vieillard qui, octogénaire tout à l'heure, pratique encore son art et lui voue en artiste fidèle, et la chaleur de ses derniers ans et le tribut de ses derniers loisirs, est, parmi les paysagistes de notre époque, celui qui a été l'interprète le plus complet de ce paysage savoyard dont nous-mêmes, à vrai dire, nous n'avons appris qu'à son aide et sur ses traces à connaître et à apprécier la riche et piquante variété. »

A.-W. Töpffer devait survivre à l'auteur des *Menus propos d'un peintre genevois*, à cet enfant qui était autant celui de son intelligence que de sa chair ; ce deuil ne put abattre son ardeur ; lorsqu'il s'éteignit à son tour, ce fut à son chevalet, le pinceau à la main.

Peintre, M. Roger Marx le définissait devant moi : un Boilly qui a de l'ampleur ; caricaturiste, on peut le définir : un Hogarth sans lourdeur, aussi profond, plus artiste ; homme, les quelques extraits de ses lettres cités à propos d'Agasse l'ont pu montrer, il unissait — union rare — l'esprit à la bonté.

Genève, depuis longtemps, aurait dû faire à ces vieux peintres, dans son musée, une place digne d'eux, digne d'elle-même. Il y a peu de temps, combien de Genevois auraient su dire qui fut Huber, qui fut Agasse ? L'exposition récente a surpris, émerveillé, et beaucoup de ceux qui enviaient à Bâle Böcklin, à Neuchâtel Léopold Robert, à Soleure Buckser, se sont dit qu'ils méconnaissaient leurs propres trésors. Ce sentiment si général aura sans doute comme conséquence heureuse l'importance que l'on donnera, dans l'organisation du nouveau musée, aux salles consacrées à l'ancienne école genevoise. Alors, nous n'en doutons pas, elle conquerra, peu à peu, dans l'histoire générale de l'art, le rang, modeste sans doute, mais bien spécial, qui lui est réservé¹.

DANIEL BAUD-BOVY

1. Les reproductions photographiques qui accompagnent cette étude ont été faites par M. F. Boissonnas, Genève et Paris.

L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU ET LE PRIMATICE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

(DEUXIÈME ARTICLE¹)



A la décoration de la chambre de la duchesse d'Étampes succéda celle de la grotte du jardin des Pins ; le Primatice y peignit, entre autres, Minerve et Junon sous des treilles en forme de coupes.

Vint ensuite la salle de la Porte Dorée, où il représenta *L'Aurore sur son char*, *Jupiter foudroyant les Titans*, et d'autres sujets. — Ces compositions ont été repeintes et modifiées de la façon la plus arbitraire par Picot.

Le cycle fut complété par les peintures de l'appartement des Bains et celles de la galerie d'Ulysse.

Dans l'intervalle, la colonie italienne s'était accrue de Luca Penni et de Domenico del Barbieri.

La galerie d'Ulysse — détruite sous Louis XV — est l'ensemble le plus important dont les ultramontains aient enrichi le château de Fontainebleau. Elle occupait toute la longueur de la cour du Cheval Blanc, soit environ cent cinquante mètres, et comprenait quinze travées formant chacune un tout complet.

Elle fut commencée après 1540 et achevée sept années plus tard, du moins pour les peintures des parois (la voûte n'était que commencée, le reste fut terminé en 1570 seulement, et encore la lunette qui formait le bout de la galerie ne fut-elle peinte qu'au temps de Henri IV, par Ambroise Dubois). Les gravures

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVIII, p. 151.

de Théodore van Thulden (1653), toutes médiocres qu'elles soient, nous ont conservé le souvenir du moins des compositions principales.

On s'accorde à attribuer au Primatice l'invention des esquisses, à Niccolò dell'Abbate leur traduction en peinture.

C'est le moment d'élucider les rapports des deux maîtres, et d'aborder la question qui est comme la moralité de notre enquête.

Vasari (et après lui M. Dimier) fait honneur au Primatice de tous les dessins destinés à la décoration de Fontainebleau ; il lui subordonne expressément Niccolò dell'Abbate ! Mais cela ne viendrait-il pas de ce que le brave biographe connaissait personnellement le Primatice et, partant, qu'il inclinait à exagérer son omnipotence ?

Pour mettre les choses au point, rappelons-nous ce qui s'était passé à Rome, au Vatican, une trentaine d'années auparavant, à l'époque où Raphaël dirigeait pour le pape Léon X les décorations des Stances et des Loges. Qui oserait soutenir qu'il exécuta de sa main tous les cartons ou simplement toutes les esquisses des salles de Charlemagne ou de Constantin ! Pour les Loges, le Sanzio se montra moins jaloux encore de son autorité ; à peine s'il composa les esquisses des premières arcades, s'en remettant à ses élèves du soin d'orner les autres à leur guise. Eh bien, il en fut de même du Primatice. Comment admettre qu'il ne se soit pas reposé sur ses collaborateurs pour l'invention d'une foule de scènes secondaires !

M. Dimier s'est montré dur pour le plus éminent de ces collaborateurs : Niccolò dell'Abbate ; il n'a pas hésité à l'immoler sur l'autel du Primatice. Niccolò, dit-il, « fut de cette espèce d'artistes qui font beaucoup pour la gloire d'une école, parce que, avec des pensées communes, ils ont un tour de main aisé et spirituel, propre à multiplier sans fin les échantillons d'un même style et à donner comme la monnaie des maîtres. Tout ce qui, dans le Primatice, est invention rare, prend sous sa plume un tour populaire et banal, mais où se lit comme la promesse d'une extraordinaire fécondité. C'est comme une essence fine dont il tire cent mélanges. » Ajoutons que M. Dimier reconnaît cependant à Niccolò le mérite d'avoir porté à Fontainebleau un art que le Primatice ne connaissait pas, celui de peindre le paysage.

Nous objecterons que Niccolò avait fait ses preuves quand il s'établit à Fontainebleau (en 1552, au plus tard). Son superbe tableau de la Galerie de Dresde, le *Martyre de saint Pierre*, dans le goût d'Andrea del Sarto, mais plus chaud, ses décorations de Modène, de Reggio, de Sassuolo, de Scandiano, de Bologne, le palais Torfanini, le palais Poggi, transformé en Institut des Beaux-Arts, etc., avaient répandu son nom au loin. Lorsqu'il vint se fixer à la cour de France, il eut l'honneur si envié de faire le portrait du roi et de la reine et reçut une pension brillante ¹.

Est-il admissible qu'un maître si célèbre n'ait joué qu'un rôle secondaire dans la décoration du château de Fontainebleau ?

Je ne suis pas seul à rompre une lance en faveur de cette victime de la critique moderne. M. Reiset aussi a trouvé peu probable qu'un peintre si renommé par ses travaux antérieurs ait complètement renoncé à inventer de son chef. Il

1. En 1567, Charles IX écrivit au duc de Ferrare pour lui recommander un frère de Niccolò dell'Abbate. (Venturi : *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 160).

lui a paru peu sage d'affirmer que Niccolò n'avait eu aucune part à l'invention des décorations. Et l'ancien directeur des Musées nationaux a hautement revendiqué pour lui les fresques de la chapelle de l'hôtel de Guise, à Paris¹.

Autant que nous pouvons en juger, soit par quelques esquisses originales, soit par les gravures de van Thulden, la décoration de la galerie d'Ulysse était artificielle et incohérente au premier chef; les scènes pondérées formaient l'exception. Ce qui nous y frappe d'abord, c'est l'abus des raccourcis; il y en a d'extraordinaires : de certaines figures on ne voit que la tête et les pieds. Ce ne sont qu'effets de dos, exagérations de torsos et de muscles. A la recherche de ces tours de force, qui ne rappellent que trop le Corrège, s'alliait une véritable débauche d'érudition archéologique : sphinx, arcs de triomphe, amphores, etc., etc., foisonnaient.

En revanche, beaucoup de compositions manquaient de toute vraisemblance. Telle la scène où Ulysse essaie son arc : la plupart des prétendants ne regardent même pas leur terrible adversaire. Quant à l'arc, il est minuscule, et l'époux de Pénélope n'a véritablement aucun mérite à manier un pareil jouet.

Constatons que certains fonds d'architecture rappellent vaguement les Vénitiens.

La galerie d'Ulysse fut ornée de stucs et surtout de grotesques. L'influence du Corrège l'y emporta décidément sur celle de Jules Romain. Mais jamais le Primatice ne s'attacha au clair-obscur, si cher au peintre des Grâces : il se contentait d'un coloris clair, dont l'harmonie tenait principalement à l'échantillonnage des couleurs locales.

M. Dimier constate, par contre, dans l'exécution des parties, la délicatesse et la fine dégradation des ombres, un modelé d'une douceur et d'une perfection extraordinaires. Certains des dessins du Primatice ont toute la morbidesse de ceux de Prud'hon. La grâce et la facilité dominent dans sa manière et donnent à ses compositions un air d'agrément et d'abondance riante.

Entre 1550 et 1556 se place la décoration de la salle de Bal ou salle des Fêtes ou galerie Henri II, redevable, ce semble, à Philibert Delorme, de sa forme actuelle, si disgracieuse (primitivement elle devait être voûtée : ce fut Delorme qui la fit recouvrir d'un plafond). C'est, après la galerie François I^{er}, le cycle de peintures le plus important qui nous ait été conservé de l'école de Fontainebleau².

Rien de plus lourd, malheureusement, que cet ensemble : l'architecture y écrase à la lettre la peinture; nulle ordonnance, nulle ligne de démarcation; les scènes se suivent, sans que rien les encadre ou les délimite.

Le peintre cependant a fait de son mieux. Il a trouvé le moyen de condenser, dans les huit pendentifs, huit scènes assez brillantes : une *Bacchanale*, *Le Par-*

1. Frédéric Reiset, *Niccolò dell'Abbate* (extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} pér., t. III, p. 493).

2. Un savant de Fontainebleau, M. Ernest Bourges, a retrouvé à Rome les originaux des deux Satyres qui, coulés en bronze, figuraient autrefois dans la galerie Henri II et qui furent détruits à l'époque de la Révolution. Ces statues, d'abord conservées au palais della Valle, se trouvent aujourd'hui au musée du Capitole. Voy. Bourges, *Les Satyres de la galerie de Henri II au palais de Fontainebleau retrouvés à Rome*. Paris, 1892. (Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*.)

nasce, *Les trois Grâces dansant en présence des Dieux, La Discorde aux noces de Thétis et de Pélée, Philémon et Baucis, Phaëton, Vulcain forgeant des traits pour l'Amour, Cérès et la moisson*. Ses groupes sont compacts et bien pondérés; quant à ses figures, elles ont plus de robustesse et de relief qu'à l'ordinaire.

Aux peintures des huit pendentifs font suite des enfants portant les armes d'Henri II, des hommes portant en guirlandes des trophées d'armes; puis, dans les embrasures, une cinquantaine de figures isolées : Neptune, Pomone et ses enfants, Bacchus, Thétis, etc.



D'après une gravure de Fontainebleau

PALLAS

COMPOSITION DU PRIMATICE
D'APRÈS UNE GRAVURE
DU TEMPS

Que reste-il d'ancien et d'authentique dans ces huit groupes — on serait tenté de dire dans ces huit paquets — de figures enchevêtrés d'une façon si bizarre ?

« Il y a soixante ans, dit M. Dimier, ce bel ensemble ne présentait plus que des ruines. Aujourd'hui, les ruines mêmes ont péri, non par un dernier coup du temps, mais par l'impertinence des hommes et par la faute de ceux qui l'ont prétendu restaurer. Il est tout à fait impossible de reconnaître dans les peintures dont M. Alaux a recouvert ces murailles le moindre trait du Primatice. La comparaison des dessins suffit à décider ce point, et la substitution qu'on n'a pas craint de faire de l'encaustique à la fresque peut faire juger de l'exactitude dans la restauration des couleurs... » En divers autres endroits, M. Dimier révoque en doute l'ingénuité des compositions et se refuse à y voir ne fût-ce qu'une ombre de l'œuvre originale.

Essayons, à notre tour, d'élucider le problème. Nous possédons deux séries de documents pour constater l'état des peintures avant les restaurations entreprises sous

Louis-Philippe : 1^o les estampes exécutées par Alexandre Betou, au xvi^e siècle, estampes où le Primatice est traduit dans le style de Rubens et où types, gestes et attitudes, tout est altéré; 2^o les estampes publiées par Baltard dans l'ouvrage intitulé *Paris et ses Monuments* (1803-1805). Ces dernières, infiniment plus exactes, montrent déjà des lacunes très sensibles, notamment dans les *Trois Grâces*, où le côté gauche d'en haut a disparu; il en est de même du *Festin de Philémon et Baucis*; dans la *Forge de Vulcain*, toute la partie supérieure du milieu manque. Mais l'ensemble était relativement bien conservé au début du xix^e siècle. Bien plus, il paraît difficile que, de nos jours encore, certaines figures, notamment dans les embrasures des croisées, ne soient pas anciennes; telle, dans la

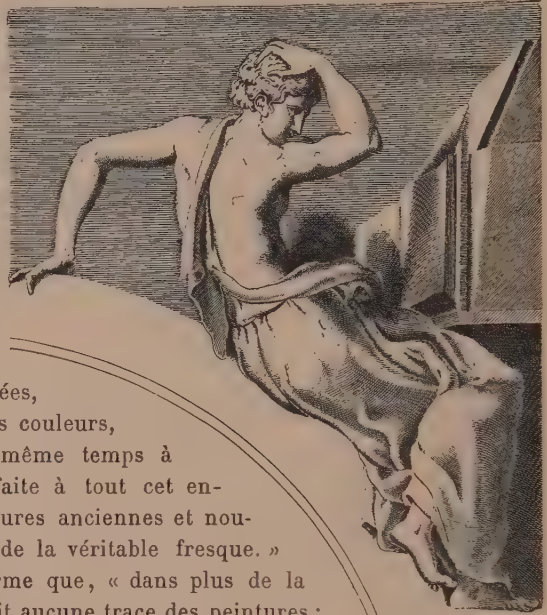
troisième embrasure, du côté du jardin, la femme nue, assise, tenant un vase.

Écoutez maintenant Jamin, auteur d'une description de Fontainebleau, publiée en 1838, et témoin oculaire. « C'est au milieu d'un concert, — raconte-t-il, — que fut décidée la restauration de cette magnifique galerie de Henri II, sur les murs de laquelle mille bougies enflammées laissent entrevoir à peine les imperceptibles vestiges de la palette du Primatice... » Et ailleurs, Jamin ajoute : « M. Alaux résolut d'adopter un mode de restauration qui, sans ôter à la fresque

le ton blond et transparent qui lui est propre, a permis de marier les peintures nouvelles avec celles qui, n'étant que ternies, ont reparu sous les réchauds de l'ouvrier... Quelques couches de cire étendues sur toute la surface des tableaux (y compris l'enduit neuf), chauffées ensuite au moyen de réchauds établis exprès, ont eu pour résultat de faire ressortir les parties décolorées, et la cire, mélangée avec les couleurs, n'a pas peu contribué en même temps à donner une uniformité parfaite à tout cet ensemble, et à laisser aux peintures anciennes et nouvelles le caractère et le ton de la véritable fresque. » Plus loin enfin, Jamin affirme que, « dans plus de la moitié de la pièce, il ne restait aucune trace des peintures ; que, dans l'autre part, l'œil saisissait à peine quelques traits, quelques membres épars, quelques vestiges de trophées... » Mais qui ne s'aperçoit que l'auteur a exagéré les dégâts, afin de rehausser la gloire de Louis-Philippe ? N'est-il pas invraisemblable que, dans le tiers de siècle compris entre les gravures de Baltard (1803-1805) et la publication de l'ouvrage de Jamin, le mal ait fait des progrès si considérables ?

On le voit, un certain nombre de figures manquaient : les peintres de Louis-Philippe n'ont pas hésité à les remplacer ; mais, pour les autres, il serait téméraire de soutenir qu'elles ont été refaites à plaisir. Les restaurateurs se sont contentés, dans les cas extrêmes, de les couvrir d'une nouvelle couche de peinture — ce qui est déjà excessif ; — quant à l'ordonnance et aux attitudes, ils ne les ont pas modifiées. Il n'est pas admissible que, de gaieté de cœur, Alaux et ses collaborateurs aient refait des groupes ou des figures encore existantes. Les productions originales dont ils ont revêtu les autres parties du château (la Porte Dorée, la galerie de Diane, la galerie François I^{er}, la Nymphe de Fontainebleau) suffisent pour montrer l'abîme qui sépare leurs compositions de celles du xvi^e siècle.

Telles quelles, les peintures de la salle des Fêtes se font surtout remarquer



Balgonne venant sur
Fontainebleau

CALLIOPE
COMPOSITION DU PRIMATICE
D'APRÈS UNE GRAVURE
DU TEMPS

par leurs défauts : le coloris en est gris et blafard, quelque mal que les restaurateurs se soient donné pour nuancer soit les carnations, soit les draperies ; les figures manquent de pondération et de vie : des têtes trop petites alternent avec des corps trop longs ; parfois aussi des visages grassouilleux, à la Rubens, tranchent sur la maigreur dont il semblait que l'école de Fontainebleau eût fait son mot d'ordre.

C'était d'ailleurs un tour de force que la décoration de ces pendentifs ; il s'agissait de faire tenir des compositions, nombreuses en figures et véritablement décoratives, dans des sortes de triangles posés sur leur sommet. Il y avait bien un modèle inimitable, l'*Histoire de Psyché et de l'Amour* peinte sous la direction de Raphaël sur les pendentifs de la Farnésine, mais le nombre des figures y dépasse rarement deux. S'inspirant d'un autre modèle, plus mouvementé et plus



LES TROIS GRACES, PAR LE PRIMATICE

(Galerie Henri II, château de Fontainebleau.)

État en 1804, d'après la gravure de Baltard.

État actuel.

brillant, — je veux parler des fresques du Corrège à la cathédrale de Parme, — le Primatice et ses collaborateurs réussirent à composer des groupes pleins et savoureux, des amoncellements piquants de corps nus, dans les attitudes les plus osées et les plus tourmentées. Signalons, d'autre part, l'élégance et la distinction des figures couchées, peintes dans les embrasures.

Conséquent avec lui-même, M. Dimier fait honneur au Primatice de l'invention de ce vaste ensemble. La part de Niccolò dell'Abbate se réduit, d'après lui, à la décoration des embrasures, dont les figures seules avaient été arrêtées entièrement par le Primatice, de sorte que les accessoires étaient laissés à l'invention de Niccolò ! C'est se montrer peu généreux. En réalité, on ne connaît que deux dessins du Primatice se rapportant aux pendentifs de la salle des Fêtes : l'un pour Cérès, l'autre pour Bacchus. Ces deux dessins, à la sanguine et au crayon blanc, très arrêtés, se trouvent à Chantilly.

Considérées dans leur ensemble, les peintures de Fontainebleau se distinguent par leur goût subtil et quintessencié, ainsi que par leur maniérisme, qui tranchait sur la vulgarité propre aux successeurs de Michel-Ange ou de Jules

Romain. Elles manquent, au premier chef, de sincérité, d'émotion, de vie, et ici je me sépare absolument de M. Dimier. C'est un style sautillant et sans fermeté. On en vient à regretter la dureté et la brutalité de Jules Romain dans ses fresques de Mantoue : du moins respirent-elles de la conviction. Pareillement, l'on évoque la saine et robuste beauté des femmes de Raphaël devant cette mièvrerie sans égale. Sveltes, alanguies, lymphatiques et anémiques, les déesses et les nymphes de Fontainebleau ont à peine la force d'esquisser un sourire. Et encore ! Car au fond elles s'ennuient mortellement. Le peu de vitalité qui leur reste semble concentré sur leurs obligations de cour ; femmes du monde, elles n'ont d'autre préoccupation que de paraître à l'instar des belles poupées, bien attifées, sans tendresse, sans fougue, sans haine ni amour. Jamais pensée n'a hanté leur cerveau, jamais passion n'a troublé leur cœur. Du sang de poisson coule dans leurs veines. Ce sont de belles cariatides, passablement décoratives : rien de plus. Mais n'en est-il pas de même des nymphes de notre Jean Goujon ? Serait-ce donc que la froideur inhérente à notre école, — je parle de celle du x^ve au xvi^e siècle, — eût gagné nos hôtes d'Italie, disciples du plus fougueux des maîtres, Michel-Ange !

Il n'y avait de place à Fontainebleau que pour la mythologie ; ce n'étaient qu'habitants de l'Olympe, demi-dieux, nymphes ou satyres, en compagnie des victimes sans nombre de Jupiter : Danaé, Sémélé, et *tutte quante*. Bizarre contraste qu'une telle résurrection de l'antiquité, au milieu de la splendide forêt aux ombrages séculaires, aux eaux vives, au milieu de la nature exubérante et grandiose qui lui servait de cadre ! Et encore les peintres de Fontainebleau furent-ils bien inspirés dans le choix de leurs sujets. Supposez le Rosso ou le Primatice abondant, dans leur frivolité, l'art religieux : ç'eût été un perpétuel sacrilège ! Mais combien d'autres ressources une époque si brillante, débordant de vie et de jeunesse, n'offrait-elle pas au pinceau ! Comment des artistes, somme toute, éminents ne surent-ils pas trouver, dans la représentation des amusements, des luttes, des victoires, de leurs concitoyens français, la matière de peintures dignes d'illustrer le palais de leurs rois ¹ ! Comment se confinèrent-ils ainsi dans une civilisation morte, dans des symboles privés de sens !

C'est que, si le Primatice brillait par la facilité de l'invention et la distinction du style, il manquait de convictions profondes, d'inspirations généreuses ; la fantaisie seule guidait son crayon ; le cœur y était étranger. Nous avons affaire à un décorateur hors ligne, plutôt qu'à un peintre d'histoire. Est-il une seule scène, une seule allégorie, à laquelle il ait donné une formule vivante et durable, comme le faisait, avec une telle prodigalité, à ce moment, un Paul Véronèse ?

EUGÈNE MÜNTZ

(La suite prochainement.)

1. Faisons exception pour deux compositions du Rosso : *François I^{er} introduisant les arts en France* et *François I^{er} entrant dans le temple de Jupiter*, et pour une autre, attribuée par M. Reiset à Niccolò dell'Abbate : *François I^{er} venant visiter Fontainebleau* (musée du Louvre ; reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1859, 1^{re} pér., t. III, p. 270). Là, du moins, cette époque si vivante est revenue au sentiment de son originalité et de ses brillantes qualités.

SUPPLÉMENT D'ART. THE NEW YORK HERALD.

FRANCE 25°.

PARIS. DIMANCHE 6 AVRIL, 1902.

FRANCE 25°.

UN CÉLÈBRE PORTRAITISTE.

M Benjamin Constant Raconte les Débuts
Laborieux du Sa Carrière
Heureuse.

UNE VISITE A SON ATELIER.

M Benjamin Constant habite un élégant hôtel de la rue Ampère, où il a bien voulu me recevoir l'autre matin. Bien qu'il ait encore un peu souffrant, à peine remis d'une influenza qui l'a beaucoup fatigué. C'est dans un salon très élégamment meublé au goût du jour que je suis introduit pour l'attendre, ce qui me donna le temps d'examiner suffisamment les choses qui m'entouraient pour me rendre compte que le maître du logis devait être un raffiné.

En effet, les fenêtres sont garnies de rideaux de velours blanc et sur les paravents tendus de mousseline blanche, sont peints quelques tableaux dits aux pinceaux de maîtres modernes, tous d'une note calme et discrète, que soulignent encore les cadres sculptés aux airs vieillies. L'un est une étude de femme nue, couchée, par Carrière, placée au-dessus d'une vue de Hollande par Mlle Delaunay, très remarquable, à laquelle fait face un paysage par Ferry. La décoration du salon est Louis XVI et sur la cheminée de marbre blanc dont l'âtre est fermé par un panneau de glace orné de deux guirlandes de fleurs en bronze doré, est placé un buste de femme en terre cuite entre deux vases de fleurs. Sur le tapis uni, d'un ton gris-vert, est jetée une carpe de Perse ancienne des plus fines. Les sièges sont en bois sculpté et doré, couverts d'une soie blanche brodée, et sur une console, aujourd'hui de style Louis XVI, s'appuie un exemplaire en bronze, à ciré patiné, de la figure de Barye.

Mais je suis bientôt interrompu dans mon examen par l'entrée de M. Benjamin Constant, un peu pâle et un peu maigre. Des que je lui ai expliqué le motif de ma visite, le maître m'exprima son regret de ne pouvoir me recevoir, vu l'état de sa santé, dans son atelier, situé à Neuilly, le boulevard du Château, mais il répondit de la meilleure grâce du monde à mes quelques questions.

« Je perdus ma mère de bonne heure et je fus élevé à Toulouse par deux de mes tantes, qui prirent soin de mon enfance. Je faisais mes études au collège comme tous les autres enfants de mon âge et c'est bien certainement à l'air ambiant de ma ville natale que je fus à mon insu entraîné vers cet art qui fit ma célébrité. On ne vit pas impunément dans cet atmosphère tout imprégné de vibrantes couleurs, au milieu de tous ces admirables vestiges du passé, dont notre Toulouse est si riche, sans enflammer l'éternelle quand elle y est.

« C'est sans doute ce qui m'arriva, car, à l'âge de mes excellentes tantes, je suivis en cachette les cours de dessin de la ville et c'est sans doute à mon défaut de modestie que je dus d'être trahi, car à dix-sept ans, ayant été récompensé à ce cours par une médaille d'or, je ne pus le taire. Cette récompense décida de mon avenir. La renommée nous apportait le bruit des succès de mes amis — Palgouire, Jean Paul Laurens, mes concitoyens, pour ne parler que de ceux-là — et je brûlais de marquer sur leurs traces. A vingt et un ans j'entrais à l'École de la Ville de (Champf), à l'École des Beaux-Arts. Vous voyez que je me suis un peu affranchi de la manière de mon maître ».

« Depuis quand », demandai-je à M. Benjamin Constant, « vous êtes-vous presque exclusivement voué aux portraits ? »

« Mon Dieu, c'est surtout depuis le grand succès que j'obtins à Londres avec le portrait de M. de Blowitz, que je n'aurais pu, en 1894, l'année où je le fis exposer à Paris pour certains motifs personnels à M. de Blowitz. Je compte justement l'envoyer au Salon cette année, et j'aurais été très heureux de vous le montrer. Je ne puis sortir, il est vrai, mais si vous voulez bien aller demain matin mon atelier, vous l'y verrez avec quelques au-

tres et vous vous rendrez compte qu'il doit entrer dans la composition d'un portrait autant d'observations que de mesure, peut-être même plus d'observations que de mesure ».

« Un des derniers portraits que je viens de faire est celui de Mme Pierpont Morgan, dont j'ai été très satisfait, ainsi que le fut également son mari. Je ne puis vous le montrer, car je ne l'ai plus, mais vous en verrez à Neuilly quelques autres qui sont en train et qui certainement vous intéresseront ».

M. Benjamin Constant décrit volontiers, m'a-t-il dit, sur des questions d'art et il a publié d'intéressants articles dans différentes revues. J'étais très curieux de voir son atelier et je m'y rendis le lendemain même. Il est situé à Neuilly, boulevard du Château, au fond d'un jardin, à côté de celui de Guillaume Dubufe. Le jardin, qui avait été prêté et m'attendait, me montra tout.

La salle, large et profonde, est im-

vingtaine, au nombre desquels celui de Mme von Dervies, en robe décolletée d'un ton orange, garnie de dentelles blanches, avec un petit collet de velours mauve. Elle est représentée, debout, dans un parc, devant une balustrade de marbre, appuyée au piedestal d'un grand vase; un autre portrait est celui de Mme. Parrot, en robe de tulle bleu asphr pâle; celui de la duchesse Paul de Mecklenbourg; celui de Mme. Vatel de Heintz.

Je reconnais un portrait de très grande dimension, la baronne Sipière, représentée en toilette de soirée, verte en partie d'un grand manteau drapé, assise sur un canapé dans son salon; puis les portraits de Lord Portsmouth, de Lord Savile, en costume de chasse, le feutre sur la tête, son fusil sous le bras, avec, au fond, le décor d'un château, et le portrait de M. Yerkes.

M. Benjamin Constant a bien fait de choisir le portrait de M. de Blowitz pour le faire figurer au Salon de cette année.



PORTRAIT DE LA COMTESSE TORBY, par Mlle. TINI RUPPRECHT.

menne. Au fond se dresse un immense chevalier, haut de huit mètres et large à proportion, qui, au moyen d'un treuil mécanique, descend, entre deux parois de murs, au fond d'une cave de profondeur égale à sa hauteur. Cette disposition permet au peintre de broser les plus grandes toiles et de parfaire son œuvre à toutes les hauteurs sans monter à l'échelle. Sur ce monumental chevalier, en guise de draperie, est tendu un énorme tapis de Perse.

Au mur est pendu un grand tableau, le succès d'une exposition d'il y a quelques années. « La Justice du Chériff ». Cette belle toile, pleine de couleurs et de mouvement, représente une scène tragique de mœurs orientales : une demi-douzaine de ces admirables créatures que l'imagination des peintres prête si volontiers au peuplement d'un harem, gisent sur les dalles de marbre d'une salle de palais, frappées par un bourreau, sous les yeux des ébahies impassibles.

On regretterait presque, à la vue d'un si bon tableau, que son auteur soit actuellement si complètement accaparé par le portrait qu'il n'ait plus le temps d'en exécuter de nouveaux.

A droite et à gauche sont disposés deux rangs de chevaux, qui supportent les portraits en cours d'exécution, presque une

Il ne peut manquer d'y faire un grand effet. Il est représenté à mi-corps, avec sa large cravate de mousseline blanche, coiffant la tache sombre de son vêtement noir, et certes il doit produire une grande impression.

Le gardien de l'atelier m'a fait voir également le portrait de M. Benjamin Constant lui-même, assis devant son chevalet, la palette à la main, par son élève, Mlle. Delaunay, pour le talent de laquelle il professe la plus grande estime, ainsi qu'il me l'avait dit la veille, en parlant d'elle, devant un de ses tableaux.

A l'entrée de l'atelier, dans un petit salon que décorent extérieurement quelques oiseaux enpailés, dont un pinguin gracieux, et que garnissent à l'intérieur quelques meubles et stalles Renaissance, se trouve isolé sur un chevalier une préparation en grisaille d'un portrait de la princesse Orléans, fille du prince Roland. On retrouve dans l'expression de sa physionomie le type de la famille Bonaparte.

M. Benjamin Constant est membre de l'Institut et commandeur de la Légion d'honneur. Il a fait, il y a quelques années, un portrait célèbre, tout à fait hérauldique, de la reine Victoria, impératrice des Indes.

Mlle. TINI RUPPRECHT.

Une Pastelliste et Portraitiste de Munich
— Une Elève de Franz
Doubek.

PORTRAITS DE GRANDES DAMES

Une grande et justement célèbre artiste de Munich, Mlle. Tini Rupprecht, dont les portraits au pastel ont été depuis quelques années un si grand succès, a dernièrement, répondant aux sollicitations de quelques-uns de ses amis et admirateurs, passé quelques semaines à Paris avant de se rendre à Cannes à la gracieuse invitation de la comtesse Torby, dont elle est l'hôte en ce moment.

J'ai eu la bonne fortune d'être présente à Mlle. Rupprecht dans l'atelier provisoire qu'elle avait installé dans l'hôtel où elle était descendue à Paris et j'ai pu voir sur le chevalet de cette jeune et intéressante artiste quelques remarquables portraits, entre autres ceux de la duchesse de Montellano et de la marquise de Villavieja, qu'elle était en train de faire.

Mlle. Tini Rupprecht ne réussit pas seulement les jolies femmes; elle excelle aussi dans les portraits d'enfants et quelques-uns de ceux qu'elle a exécutés lui ont créé une place à part dans cet art si gracieux.

Les portraits au pastel de cette artiste sont admirablement composés, avec cette science et ce goût indiscutables des maîtres anglais du dernier siècle, auxquels elle semble, sous ce rapport, se relier par une main traditionnelle.

C'est à Munich qu'est née Mlle. Rupprecht; son talent y a mûri et s'y est développé sans qu'elle ait suivi aucune école. On a prétendu, mais à tort, qu'elle était une élève de Léonach et de Kaulbach, mais il n'en est rien. Tout en admirant leur talent, Mlle. Rupprecht se défend d'être l'élève de l'un ou de l'autre, et cela d'autant plus facilement que Léonach n'a, comme on le sait, ni atelier d'étude, ni élève. Le maître a toujours été très bienveillant pour la jeune artiste, l'encourageant de ses conseils, mais c'est tout. Elle a puisé les premiers éléments et les principes du dessin et de la peinture à Munich, près d'un excellent maître, Franz Doubek, mais il est facile de s'apercevoir combien sa facture et sa conception sont affranchies de toute influence, comme le fait très bien remarquer le conte de Larmar dans une excellente étude de psychologie esthétique qu'il a consacrée à Mlle. Rupprecht.

Mlle. Rupprecht est la fille d'un célèbre médecin de Munich. Elle est jeune, et elle est le don de l'art est tout personnel. D'une figure agréable, d'un air de beaux yeux très intelligents, on sent chez elle que la préoccupation de son art domine toute autre pensée.

Elle a fait un portrait très intéressant de la princesse de Roumanie en costume national, et un autre où elle est entourée de ses enfants.

Pendant son séjour à Paris Mlle. Rupprecht a également exécuté de délicieux portraits, entre autres ceux de la duchesse de Montellano, de la princesse de Ligne, de la duchesse de Gramont, de la princesse de Wagram, de la marquise de Villavieja, de la comtesse André de Ganay.

Quand je la vis elle mettait la dernière main à un charmant pastel qui lui avait été demandé par l'impératrice Eugénie un portrait de Dona Sol Stuart, fille de la duchesse de Berwick et d'Albe, sa nièce. Elle est debout, un livre à la main, la robe ouverte d'une écharpe de mousseline brodée d'or, avec un nœud lavande dans les cheveux.

Pendant son séjour en Angleterre, où elle a appris à connaître les maîtres anglais, Mlle. Rupprecht avait fait un remarquable portrait de la comtesse Torby. L'artiste a obtenu la permission spéciale pour le Herald de publier une reproduction de ce superbe portrait, ainsi que de quelques-uns de ceux dont je viens de parler.

Le NEW-YORK HERALD publie le dimanche, tous les quinze jours, un Supplément illustré, consacré aux questions d'art.

PRIX DU NUMÉRO AVEC LE SUPPLÉMENT. . . 25 CENTIMES

Pour les abonnements et la publicité illustrée, s'adresser aux bureaux du New-York Herald, 49, avenue de l'Opéra, Paris.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Octobre 1902.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME. - CAPITAL : 160 MILLIONS

Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris

Succursale A, 134, rue Réaumur (place de la Bourse), à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 3 à 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre ; - Ordres de Bourse (France et Etranger) ; - Souscriptions sans frais ; - Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; - Escompte et Encaissement de Coupons ; - Mise en règle de titres ; - Avances sur titres ; - Escompte et Encaissement d'Effets de commerce ; - Garde de Titres ; - Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; - Transports de fonds (France et Etranger) ; - Billets de crédit circulaires ; - Lettres de crédit ; - Renseignements ; - Assurances ; - Services de Correspondant, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

62 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 305 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

ESTAMPES En novembre 1902, sera vendue aux enchères, à Vienne, sur l'ordre des possesseurs JOSEPH BAER et C^{ie}, Francfort-s.-M. la

Collection Julius Stern

Excellentes feuilles et copies de vieux maîtres (Beham, Dürer, Rembrandt, Van Dyck, Rubens, Stecher, etc.). - Estampes du 18^e siècle, écoles franc. et angl., en partie en couleurs. - Magnifiques portraits par graveurs célèbres. - Arundel-Society (suite complète). - Riche bibliothèque artist. renfermant les œuvres les plus importantes. La Direction de la vente, la maison **Gilhofer et Ranschburg**, Vienne, I., Bognergasse 2, envoie gratis catalogues et donne renseignements.

EN VENTE

aux Bureaux de la "Gazette des Beaux-Arts"

8, RUE FAVART, 8

GRAVURE DE M. JEAN PATRICOT

d'après **INGRES**

PORTRAIT DE *Mme* DE SENONNES

Épreuves sur parchemin, signées au crayon. 50 fr.

" " signature à la pointe. 30 fr.

Épreuve sur japon, " " 20 fr.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations directes entre Paris et l'Italie (via Mont-Cenis)

De Paris à Turin, à Milan, à Gênes et à Venise

(via Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane)

PRIX DES BILLETS

Turin : 1^{re} cl., 148 fr. 10 ; 2^e cl., 106 fr. 45

Milan : -- 166 fr. 55 ; -- 121 fr. 70

Gênes : 1^{re} cl., 168 fr. 40 ; 2^e cl., 120 fr. 05

Venise : -- 218 fr. 95 ; -- 155 fr. 80

Validité : 30 jours.

Ces billets sont délivrés, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les bureaux succursales.

La validité des billets d'aller et retour **Paris-Turin** est portée gratuitement à 60 jours lorsque les voyageurs justifient avoir pris à Paris ou en Italie un billet de voyage circulaire intérieur italien.

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour **Paris-Turin** peut être prolongée d'une période unique de 15 jours, moyennant le paiement d'un supplément de 14 fr. 80 en 1^{re} classe et de 10 fr. 65 en 2^e classe.

Arrêts facultatifs à toutes les gares du parcours. Franchise de 30 kilos de bagages sur le parcours P.-L.-M.

Il est également délivré à Paris des billets d'aller et retour **Turin-Palermo** conjointement avec les billets d'aller et retour **Paris-Turin** ci-dessus. La durée de validité des billets d'aller et retour **Turin-Palermo** est de 60 jours et les prix de ces billets sont les suivants : 317 fr. 30 en 1^{re} classe et 222 fr. 60 en 2^e classe.



PARFUMS VIOLETTES DU CZAR

aux ESSENCE pour LE MOUCHOIR et POUDRE de RIZ SAVON

Création de la **PARFUMERIE ORIZA** de **L. LEGRAND**
11, Place de la Madeleine, PARIS.

PEINTURES & DESSINS

DE

L'ÉCOLE ANGLAISE

dont les GRAVURES sont en vente à la " GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

Nos d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	Prix des Epreuves	
				Avant la lettre	Avec la lettre
1016	Buck.	Héliogr. d'après T. Cheesman	Mrs Mountain (<i>planche en couleurs</i>) . .	20	10
970	Cosway (R.)	— Schiavonetti.	Mrs Damer (<i>planche en couleurs</i>). . .	20	10
2	Gainsborough	L. Flameng.	Miss Graham	»	2
86	»	»	The Blue Boy	»	2
332	»	Rajon.	Mrs Siddons	»	3
1056	Lawrence (Sir Th.)	Héliogr. d'après Bartolozzi. .	La comtesse de Derby (<i>planche en coul.</i>)	20	10
1073	»	— W. Walker .	Sir Alexandre Hope	4	2
1121	»	A. Bertrand	La princesse Clémentine de Metternich (<i>planche en couleurs</i>).	30	20
1189	»	Gaujean	Nature	20	6
1194	Opie (John)	Gaujean	Mrs Fr. Winnicombe.	15	6
83	Reynolds (Sir Jos.)	L. Flameng	Sophia Mathilda.	4	2
187	»	Laguillermie	Jeune fille au manchon.	»	3
363	»	Rajon.	Sir George Yonge.	4	2
525	»	Rajon.	Lord Heathfield	6	2
604	»	N. Massaloff.	L'Amour détachant le ceinture de Vénus (Musée de l'Ermitage).	6	3
971	»	Héliogr. d'après John Jones .	Lady Caroline Price	4	2
720	Anonyme.	Lalauze.	Le duc de Reischadt	6	3
DESSINS					
1060	Lawrence (Sir Th.)	Héliogr. d'après F.-C. Lewis.	Lady Georgiana Gordon	4	2
1082	»	»	La comtesse Woronzoff	4	2
1104	»	»	Profil de jeune fille (<i>pl. en coul.</i>) . . .	10	5
1216	Cosway (R.)	Héliogravure.	Six miniatures.	4	2

Éditions de la " GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

ARY RENAN

GUSTAVE MOREAU

(1826-1898)

Un volume in-8° jésus, orné de 4 gravures au burin et à l'eau-forte, par MM. Léopold Flameng, Jean Patricot et Gaston Manchon, de 4 planches en héliogravure, tirées hors texte, et de 50 à 60 gravures dans le texte.

Prix : 15 Francs

GRAVURES

DE

M. JEAN PATRICOT

Publiées par la GAZETTE DES BEAUX-ARTS. (En vente aux Bureaux de la Revue)

Nos	AUTEURS	SUJETS	Parchemin remarque	Japon remarque	Japon avant lettre	Chine avant lettre	Avec la lettre
1291	Sandro Botticelli.	La Vierge au rosier.	50	»	25	15	6
1312	Ingres	M ^{me} de Senonnes . .	»	»	30	25	6
1355	Gustave Moreau . .	Médée et Jason. . .	»	60	40	25	6
1375	d°	Le Jeune homme et la Mort. .	100	60	40	25	6
1393	Greuze	La Laitière.	100	60	40	25	6
1430	R. Lalique.	Devant de corsage. .	100	»	40	25	6
1444	J. Patricot.	Le Cap d'Antibes . .	»	»	50	25	6
1483	d°	Portrait de M. G. Perrot .	100	»	40	»	6
1486	Fra Angelico	Le Couronnement de la Vierge.	100	»	40	»	6
1487	J. Patricot.	Cimetière de Bénerville . .	»	»	60	»	6

GALERIE SANGIORGI

Palais Borghèse
ROME

L'Exposition la plus importante
de Beaux-Arts et d'Antiquités, à Rome

BIBLIOTHÈQUES TOURNANTES

BIBLIOTHÈQUE-TERQUEM

POUR LIVRES ET MUSIQUE



Articles de bureau de grand luxe
en papeterie, bois, maroquinerie, etc.

Envoi franco de l'Album illustré

EM. TERQUEM, 19, rue Scribe
angle du boulevard Haussmann, Paris

PAPIERS EN GROS.
Médaille d'Or, Paris 1878
Paris 1889

SPECIALITÉ
DE PAPIERS D'ALFA EXTRA GIACÉS
POUR IMPRESSIONS DE GRAND LUXE

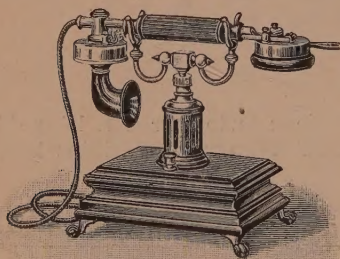
GROSVENOR, CHATER & C^{IE}
JULES BRETON & C^{IE}
SUCCESSIONS

SEULS DÉPOSITAIRES EN FRANCE
des Usines

GROSVENOR, CHATER & C^{IE} DE LONDRES
14, RUE DE L'ANCIENNE COMÉDIE
PARIS
Téléphone 106 18

PAPIER COUCHÉ
PERFECTION
pour Éditions d'Art

PERFECTION A
LUSTRE
"HE" GROSVENOR
ALFA G.E.
ALFA F.M.A.
ROYAL FRENCH
ABBÉY MILL'S



SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES TÉLÉPHONES

SYSTÈME BERLINER

29, Boulevard des Italiens, PARIS, 2^e TÉLÉPHONE 217-08

TÉLÉPHONES EN TOUS GENRES A TRANSMETTEUR UNIVERSEL BERLINER

BREVETÉ S. G. D. G.

LE PLUS PUISSANT MICROPHONE QUI EXISTE

Admis sur les Réseaux de l'État

S'ADAPTE A TOUS SYSTÈMES SANS EXCEPTION

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Boul^d des Italiens, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308.

FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

54, Faubourg-Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

V^{ve} A. FOULARD & FILS, Suc^{rs}

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

Orfèvrerie d'Argent et Argentée

CHRISTOFLE & C^{ie}

56, rue de Bondy, PARIS

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

Librairie TECHENER

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes, Manuscrits avec miniatures, Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel.

TABLEAUX ANCIENS

SPECIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

MAURICE POTTIER

Emballeur

PARIS, 44, RUE GAILLON (près l'Avenue de l'Opéra)

EMBALLAGE SPÉCIAL DE TABLEAUX
MARBRES, MEUBLES ET OBJETS D'ART

SUCCURSALE : 12, Rue Louvois.

GARDE-MEUBLE pour objets d'art :

42, Rue des Messageries.

— Téléphone : 246-84 —

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti

et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et
transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse, 5

(Boulevard Malesherbes)

E. JEAN-FONTAINE, LIBRAIRE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

Galeries Georges Petit

8, RUE DE SÈZE, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes - Expertises

EXPOSITIONS

GALERIE PACULLY

6, Place de l'Opéra

10, Boulevard des Capucines, 10

TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

Exposition de Chêfs-d'Oeuvre

de toutes les Écoles.

MICHELL & KIMBEL

31, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ — PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions
internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis
de l'Amérique du Nord.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale .
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLLET-LE-DUC, E. RENAN, TAINÉ, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, P. PARIS, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, ARY RENAN, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BÉNÉDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, ANDRÉ CHAUMEIX, M^{re} de CHENNEVIERES, CLÉMENT-JANIN, H. COOK, CH. DIEHI, lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIEZ, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, E. GUILLAUME (de l'Académie française), TH. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMANS, P. JANOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, AUGUSTE MARGUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELDT, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, EMILE MICHEL (de l'Institut), E. MOLINIER, J. MOMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Académie française), A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), TH. REINACH, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SCHMARROW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, MAURICE TOURNEUX, A. VENTURI, HÉRON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.